不死的海子

HAI ZI WHOSE POETRY WILL NEVER BE DEAD

崔卫平／编

中国文联出版社





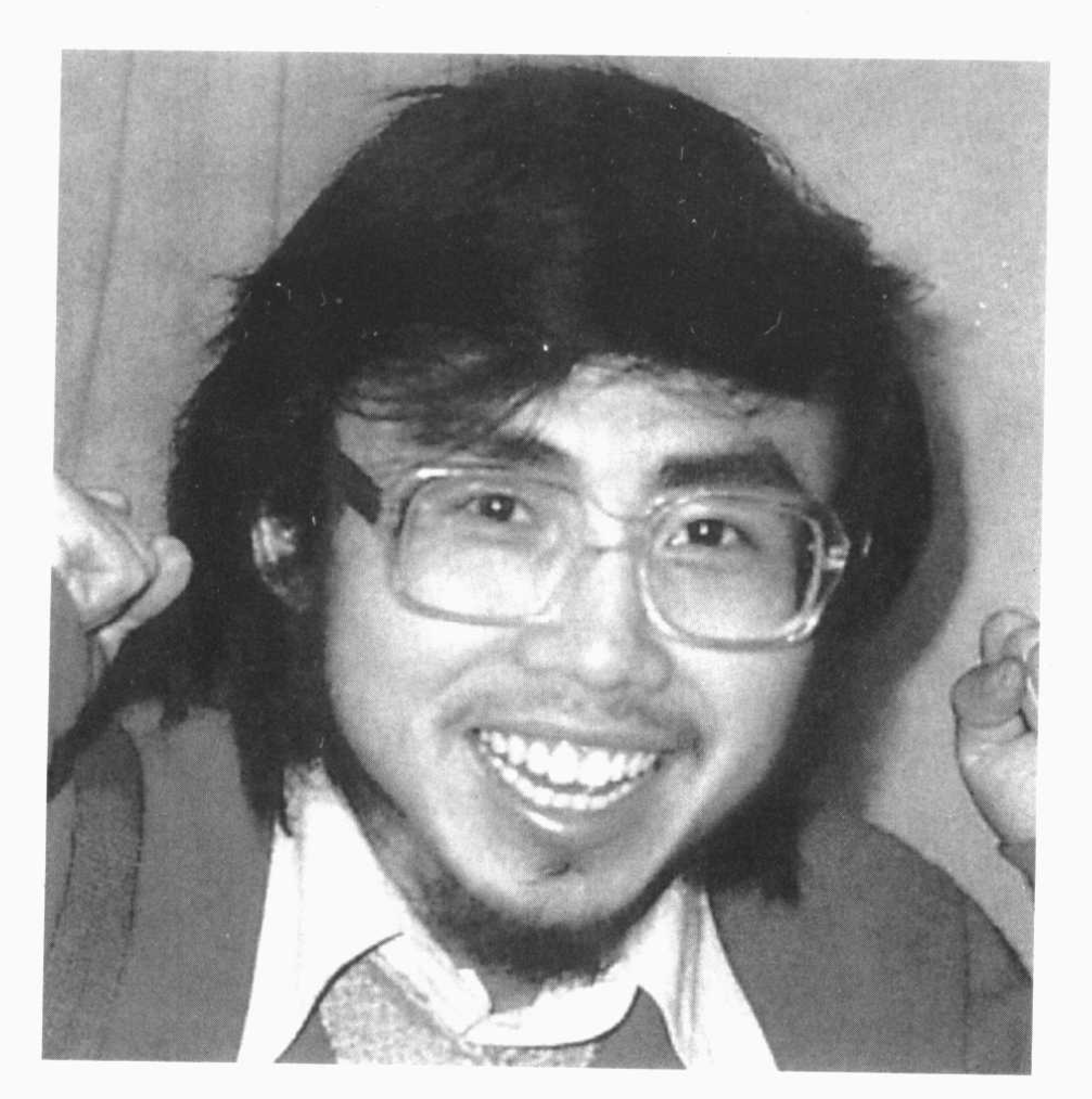
图书在版编目(CIP)数据

不死的海子/崔卫平编. －北京:中国文联出版社,19
99.3
(诗探索金库)
ISBN 7－5059－2859－7

Ⅰ.不… Ⅱ.崔… Ⅲ.新诗－文学评论－中国当代
Ⅳ.I207.25

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第05818号

书名	不死的海子——诗探索金库
主编	崔卫平
出版	中国文联出版社
发行	中国文联出版社 发行部
地址	农展馆南里10号(100026)
经销	全国新华书店
责任编辑	任杰
责任校对	任杰
责任印制	胡元义
印刷	中国科学院印刷厂
开本	965×1270毫米 1/16
字数	290千字
印张	19.5
插页	14页
版次	1999年3月第1版第1次印刷
印数	1－3300册
书号	ISBN7－5059－2859－7/I·2141
定价	28.80元



▲ 诗人海子



幸福（或 我的女儿叫波兰）

当我俩同在草原晒黑
是否饮下这最初的幸福 最初的吻

当云朵清楚极了
听得见你我嘴唇
这两朵神秘火焰

这是我母亲给我的嘴唇
这是你母亲给你的嘴唇
我们合着眼睛共同啜饮
象万里洁白的羊群共同啜饮

当我睁开双眼
你头发散乱
乳房象黎明的两只月亮

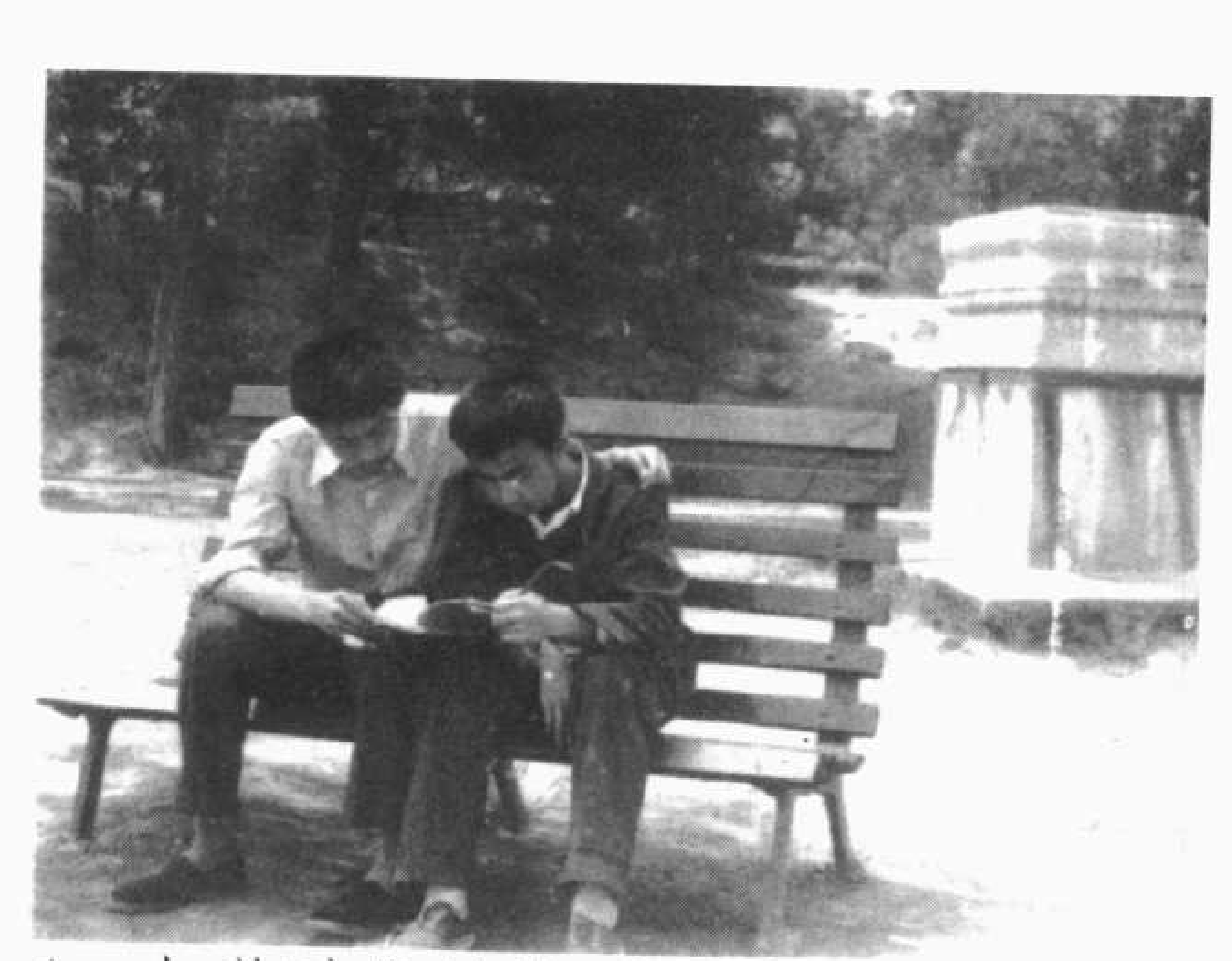
在有太阳的弯曲的木头上
晾干你美如黑夜的头发

▲ 海子手稿



▲ 大学时代的海子（后排右三）

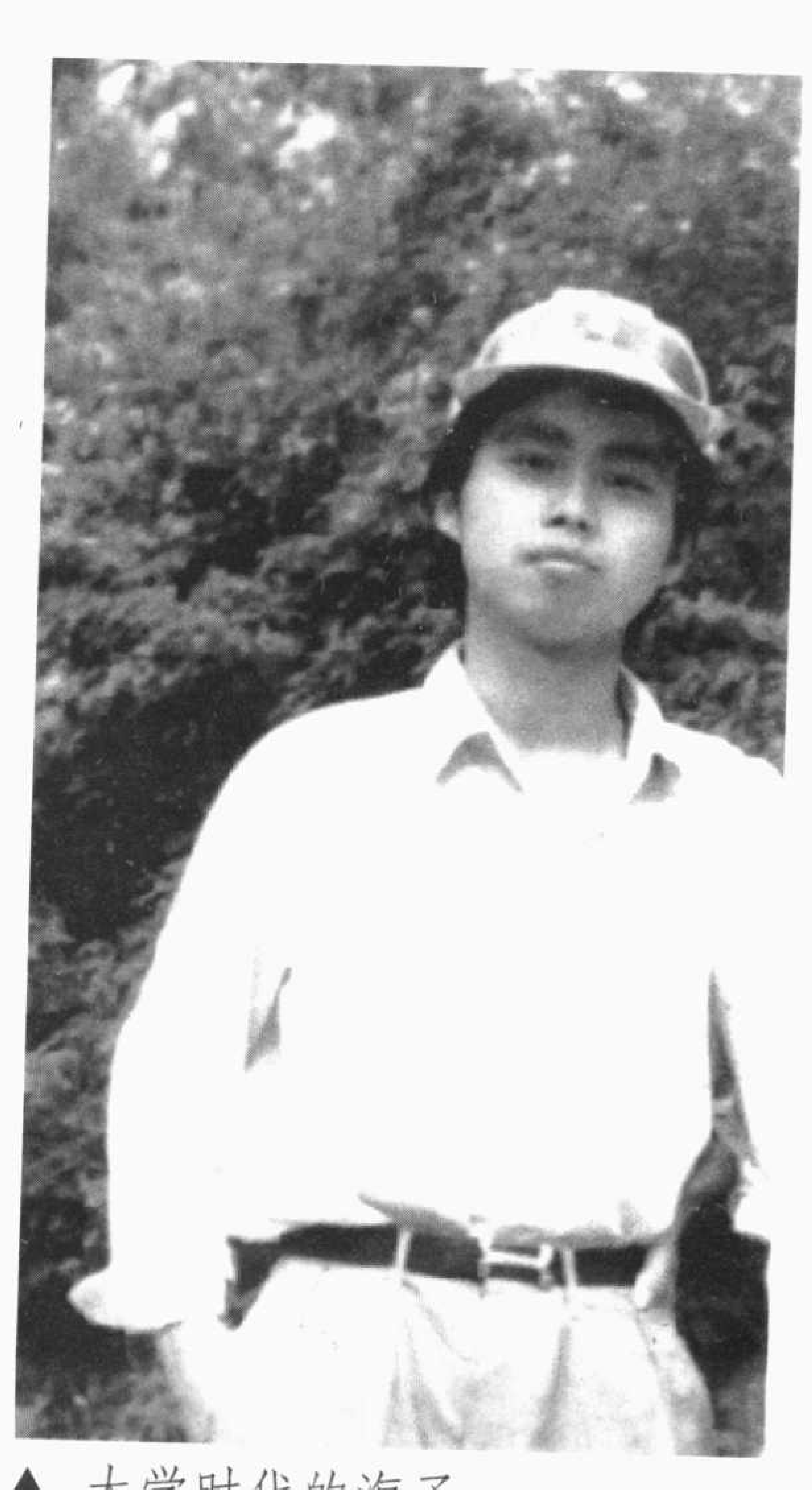




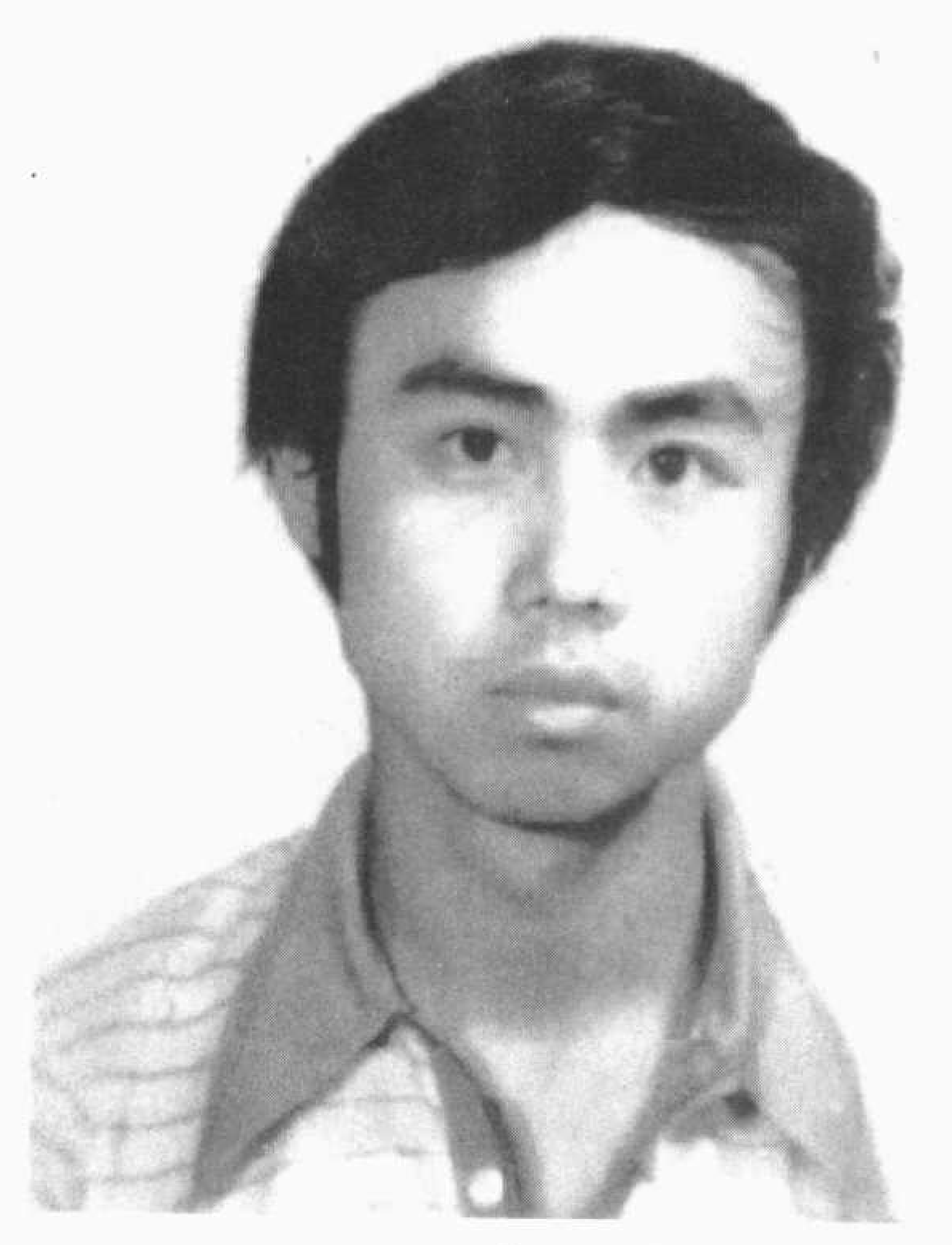
▲ 大学时代的海子（右一）



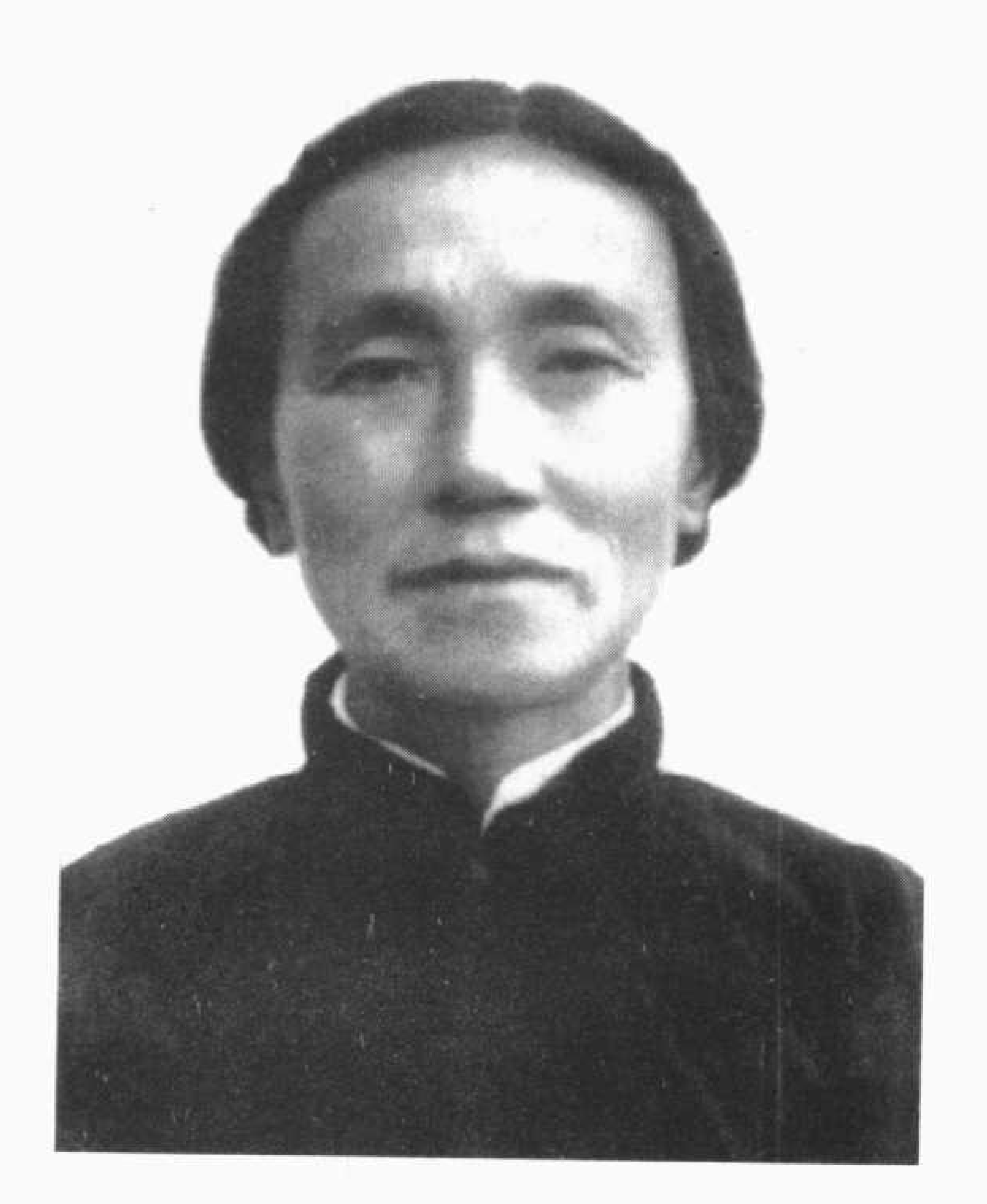
▲ 海子在沉思



▲ 大学时代的海子



▲ 大学时的海子

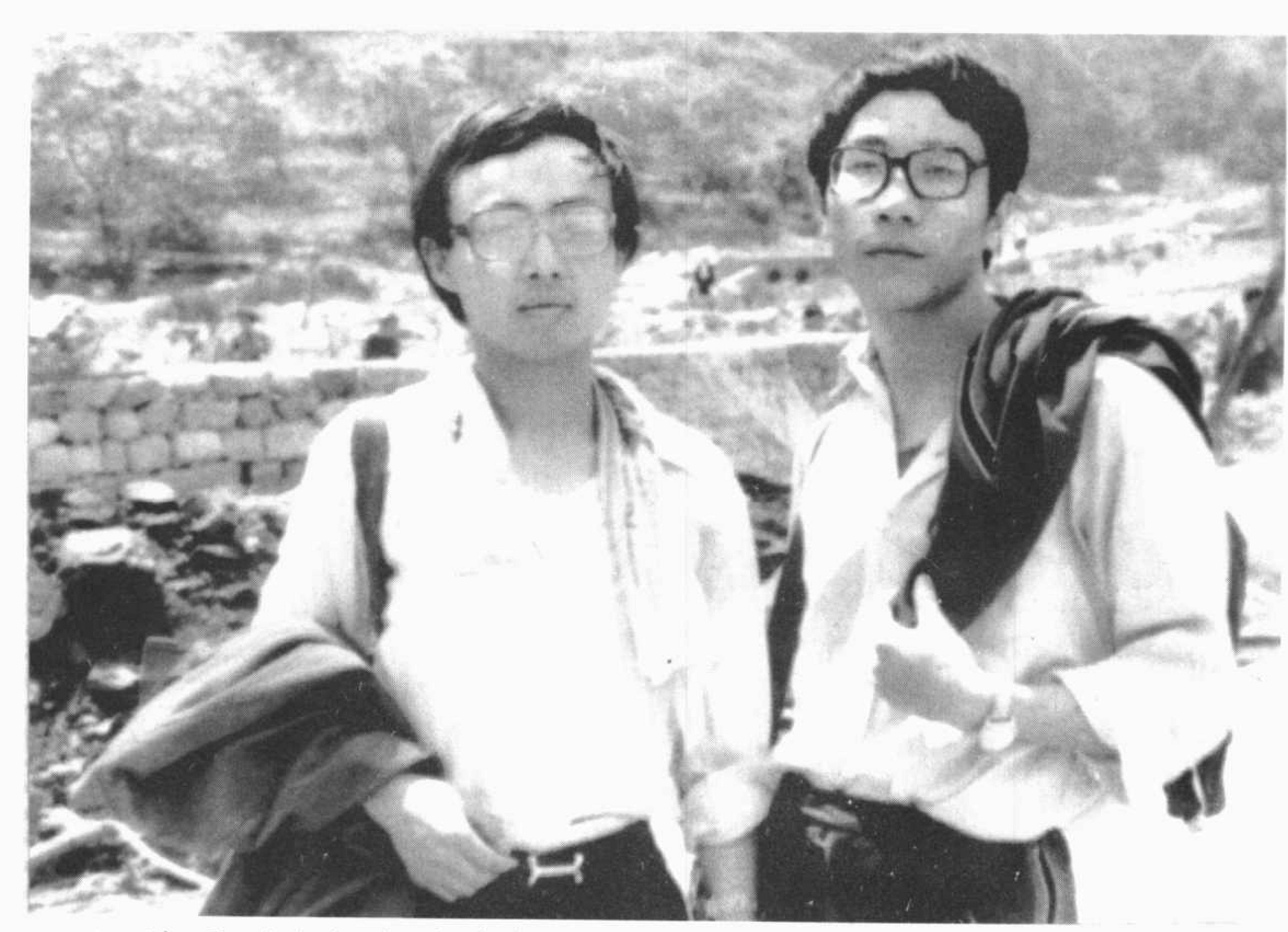


▲ 海子的母亲





▲ 海子的友人



▲ 海子（左）与友人摄于北京近郊













▲ 在北京大学读书时留影



▲ 摄于朋友家中









▲ 刚进北京的海子

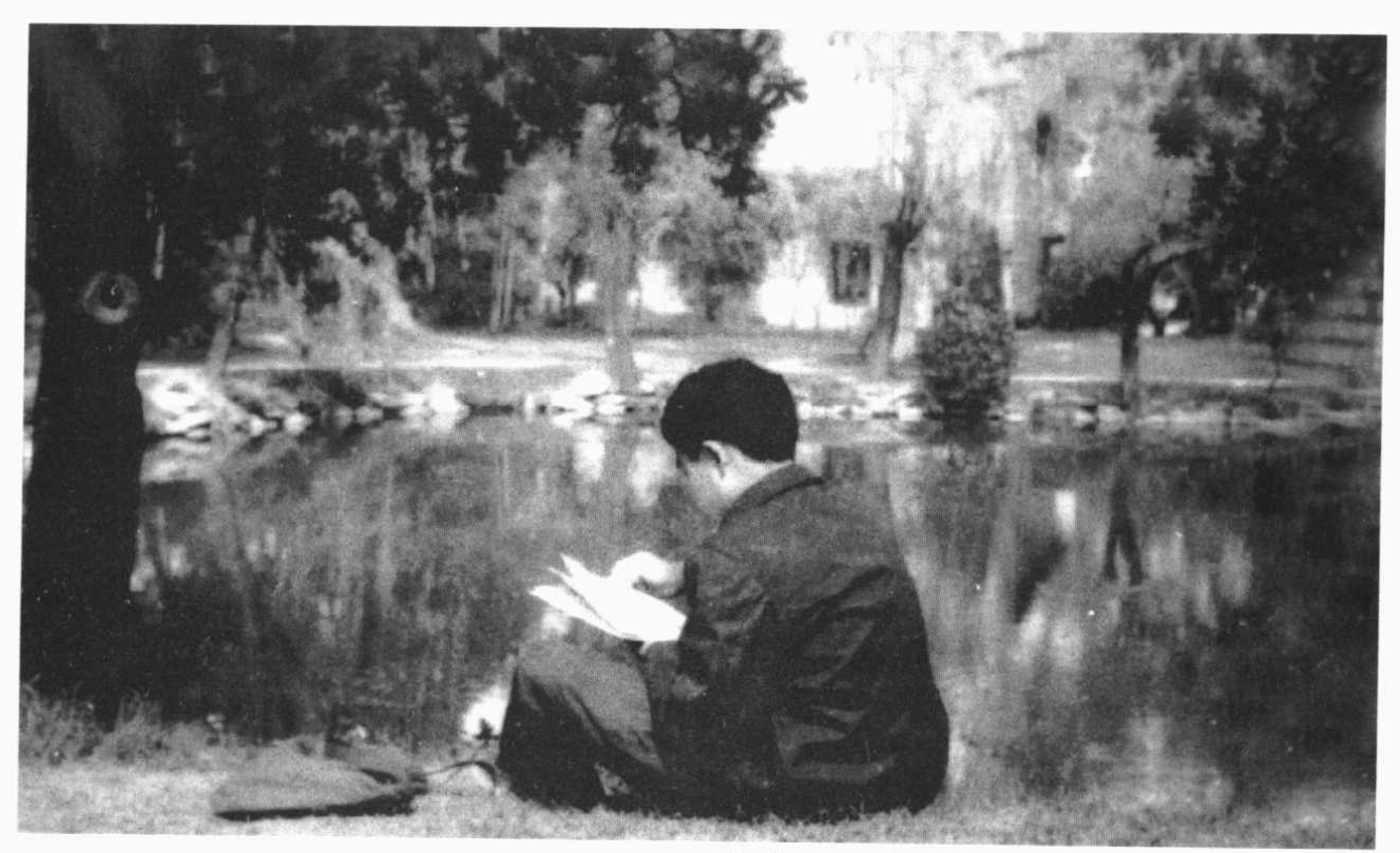


▲与友人摄于颐和园(左一)





▲泛舟昆明湖 (后一)



▲ 晨读



▲ 大学时代的海子（左二）



▲ 圆明园留影



▲ 与友人在青海（右）





▲ 与友人在青海湖（左）

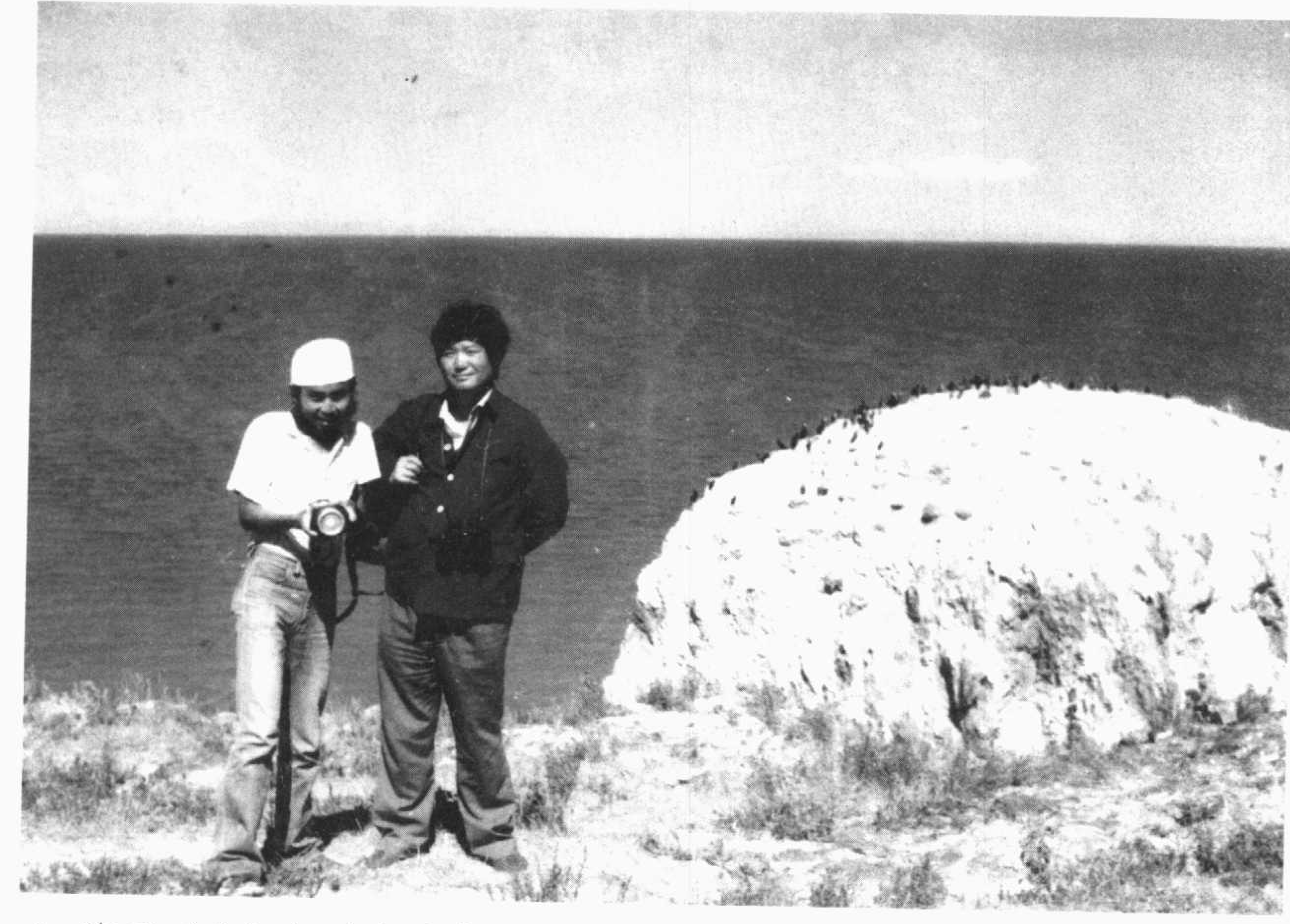


▲ 海子在旅途中小憩





▲ 海子（右五）与友人摄于北京大学干训部



▲ 海子（左）与诗友在青海湖





▲ 凝视古城墙



▲ 与诗友在一起（右）





▲ 在昌平家中



▲ 在昌平郊外





▲ 与诗友摄于青海(左一)

序

谢 冕

这颗慧星的陨落给人以震撼：它的陨落的时间，以及它的陨落的方式。他的一生似乎只为了发光。他把非常有限的生命浓缩了，让它在一个短暂的过程里，显示生命的全部辉煌。

生命在每一个人的身上表现都不相同。有的生命比较漫长，这种生命的展示有如一串连续的镜头，是一种缓慢有节奏的展开。我们如今纪念的这位诗人却不是，他似乎知道自己只能匆匆，他容不得如此和缓。他的一生，是一种精华的集中展示。它是慧星的陨落。全部的过程都在燃烧，燃烧成一道发光的弧线。燃烧，而后熄灭。它的熄灭是猝然的，是惊雷和霹雳的闪爆！

因为在有限的时空里有着强烈的电闪般的燃烧，所以这颗星辰的陨落留给人们以久远的思念。当然，在这思念背后，是对一种才华的敬意。充满才华的诗人消失了，但人们依然思念这种才华的闪光。不论采取任何一种方式，人的生命最终总要消失，而艺术的生命却因才华的闪光而得到延续。这种延续的长度是与才华的积蕴成正比的。

这位诗人来自深厚而贫瘠的大地。他和大地上的村庄、村庄周围绵延的麦地血肉相通。他的一生都在用饱含汁液和水分的声音，呼唤这生长了谷物和生命的大地。他关于土地和土地上的生命的歌唱，有着绵远而浩瀚的背景——那里闪耀着人类高贵心灵的光芒。这位现代诗人是如此地心仪于那些古典的诗魂：屈原、但丁、莎士比亚……。他宣称要接续那些伟大星辰创造的史诗传统。这种宣称无疑是庄严而凝重的。

星辰在天空的燃烧和最后的消失是激动人心的。那一道弧线是一个永恒的记忆，但却更像是一个悲痛的预告。它预告着一种文化精神的终结。从那以后，像这位诗人这样对于伟大史诗刻骨铭心地景仰、并以自己不懈的努力实践这种理想的境界，仿佛是随着那弧光的消失而消失了。九十年代似乎是一个拒绝的年代。人们愈是想念这位诗人毕生的追求，就愈是因他的缺席而痛感某种近于绝望的匮乏。

诚然，作为过程，这诗人的一生过于短暂了。他的才华来不及充分地展示便宣告结束是他的不幸。但他以让人惊心动魄的短暂而赢得人们久远的怀念，而且，愈是久远这种怀念便愈是殷切，却非所有的诗人都能拥有的幸运。这不能说与他的猝然消失无关，但却与这位诗人对于诗歌的贡献绝对有关。他已成为一个诗歌时代的象征：他的诗歌理想，他营造的独特的系列意象，他对于中国诗歌的创造性贡献——他把古典精神和现代精神、本土文化和外来文化、乡土中国和都市文明作了成功的融合，以及他的敬业精神、他对于诗歌的虔诚和敬怵。

海子以后，还有甚麼让人长久谈论并产生激情的话题?我们无疑是在满怀疑虑地期待着。

1999年2月16日，己卯元日，于北京大学畅春园

目　录

附录　遗诗遗文

上编

文化怀念

亚洲铜，亚洲铜
祖父死在这里，父亲死在这里，我也会死在这里
你是唯一的一块埋人的地方

亚洲铜，亚洲铜
爱怀疑和爱飞翔的鸟，淹没一切的是海水
你的主人却是青草，住在自己细小的腰上，守住野花的手掌和秘密

亚洲铜，亚洲铜
看见了吗？那两只白鸽子，它是屈原遗落在沙滩上的白鞋子
让我们——我们和河流一起，穿上它吧

亚洲铜，亚洲铜
击鼓之后，我们把在黑暗中跳舞的心脏叫做月亮
这月亮主要由你构成

——海子遗诗《亚洲铜》

海子生涯
(1964—1989)

骆一禾

我写这篇短论，完全是由海子诗歌的重要决定的。密茨凯维支在上世纪的巴黎讲述斯达夫文学时，谈到拜伦对东欧诗人的启迪时说："他是一个人向我们表明，人不仅要写，还要像自己写的那样去生活。"这用以陈说海子诗歌与海子的关系时，也同样贴切。海子的重要性特别表现在：海子不是一个事件，而是一种悲剧，正如酒和粮食的关系一样，这种悲剧把事件造化为精华；海子不惟是一种悲剧，也是一派精神氛围，凡与他研究或争论过的人，都会记忆犹新地想起这种氛围的浓密难辨、猛烈集中、质量庞大和咄咄逼人，凡读过他作品序列的人会感到若理解这种氛围所需要的思维运转速度和时间。今天，海子辞世之后，我们来认识他，依稀会意识到一个变化：他的声音、咏唱变成了乐谱，然而这种精神氛围依然腾矗在他的骨灰上，正如维特根斯坦说："但精神将蒙绕着灰土"。所以——在这个世界上，许多事件——大的和比较大的，可称为大的过去之后，海子暨海子诗歌仍会如磐石凸露，一直到他的基础。这并不需要太多地"弄个水落石出"，水落石出是一个大自然的过程。用圣诉说，海子是得永生的人，以凡人的话说，海子的诗进入了可研究的行列。

海子在七年中尤其是 1984——1989 的五年中，写下了 200 余首高水平的抒情诗，和七部长诗，他将这些长诗归入《太阳》，全书没有写完，而七部成品有主干性，可称为《太阳·七部书》。他的生和死都与《太阳·七部书》有关。在这一点上，他的生涯等于亚瑟王传奇中最辉煌的取圣杯的年轻骑士：这个年轻人专为

获取圣杯而骤现，惟他青春的手可拿下圣杯，圣怀在手便骤然死去，一生便告完成。——海子在抒情诗领域里向本世纪挑战性地独擎浪漫主义战旗，可以验证上述拟喻的成立：被他人称为太阳神之子的这类诗人，都共有短命天才、抒情诗中有鲜明自传性带来的雄厚底蕴，向史诗型态作恃力而为、雄心壮志的挑战、绝命诗篇中惊才卓越的断章性质等特点。在海子《七部书》中以话剧体裁写成的《太阳·弑》，可验证是他长诗创作中的最后一部。具体地说，《弑》是一部仪式剧或命运悲剧文体的成品，舞台是全部血红的空间，间或楔入漆黑的空间，宛如生命四周宿命的秘穴。在这个空间里活动的人物恍如幻像置身于血海内部，对话中不时响起鼓、钹、法号和震荡器的雷鸣。这个空间的精神压力具有恐怖效果，本世纪另一个极端例子是阿尔贝·加缪，使用过全黑色剧场设计，从色调上说，血红比黑更黑暗，因为它处于压力和爆炸力的临界点上。然而，海子在这等压力中写下的人物道白却有着猛烈奔驰的速度。这种危险的速度，也是太阳神之子的诗歌中的特征。《弑》写于 1988 年 7——11 月。

下面我要说的便是《太阳·七部书》的内在悲剧，这不惟是海子生与死的关键，也是他诗歌的独创、成就和贡献。

《七部书》的意象空间十分浩大，可以概括为东至太平洋沿岸，西至两河流域，分别以敦煌和金字塔为两极中心；北至蒙古大草原，南至印度次大陆，其中是以神话线索“鲲(南)鹏(北)之变”贯穿的。这个史诗图景的提炼程度相当有魅力，令人感到数学之美的简赅。海子在这个图景上建立了支撑想象力和素材范围的原型谱，或者说象征体系的主轮廓(但不等于“象征主义”)，这典型地反映在《太阳·土地篇》(以《土地》为名散发过)里。在铸造了这些圆柱后，他在结构上借鉴了《圣经》的经验，包括伟大的主体史诗诗人如但丁和歌德、莎士比亚的经验。这些工作的进展到 1987 年完成的《土地》写作，都还比较顺利。往后悲剧性大致从三个方面向《太阳》合流。

海子史诗的构图的范围内产生过世界最伟大的史诗，如果说这是一个泛亚细亚范围，那么事实是他必须承受众多原始史诗的较量。从希腊和希伯来传统看，产生了结构最严整的体系性神话和史诗，其特点是光明、日神传统的原始力量战胜了更为野蛮、

莽撞的黑暗、酒神传统的原始力量。这就是海子择定“太阳”和“太阳王”主神形象的原因：他不是沿袭古代太阳神崇拜，更主要的是，他要以“太阳王”这个火辣辣的形象来笼罩光明与黑暗的力量，使它们同等地呈现，他要建设的史诗结构因此有神魔合一的实质。这不同于体系型主神神话和史诗，涉及到一神教和多神教曾指向的根本问题，这是他移向对印度大诗《摩诃婆罗多》及《罗摩衍那》经验的内在根源。那里，不断繁复的百科全书型史诗型态，提供了不同于体系性史诗、神话型态的可能。然而这和他另一种诗歌理想——把完形的、格式塔式造型赋予潜在精神、深渊本能和内心分裂主题——形成了根本冲突，他因而处于梵高、尼采、荷尔德林式的精神境地：原始力量的核心和垂直蒸晒。印度古书里存在着一个可怕的(也可能是美好的)形象：吠陀神。他杂而一，以一个身子为一切又有一切身，互相混同又混乱。这可能是一种解决之道又可能是一种瓦解。——海子的诗歌道路在完成史诗构想——“我考虑真正的史诗”的情况下，决然走上了一条“赤道”：从浪漫主义诗人自传和激情的因素直取梵高、尼采、荷尔德林的境地而突入背景诗歌——史诗。冲力的急流不是可以带来动态的规整么?用数学的话说：两点之间的最短距离是直线。在这种情况下，海子用生命的痛苦、浑浊的境界取缔了玄学的、形而上的境界作独自挺进，西川说这是“冲击极限”。

海子的长诗大部分以诗剧方式写成，这里就有着多种声音，多重化身的因素，体现了前述悲剧矛盾的存在。从悲剧知识上说，史诗指向睿智、指向启辟鸿蒙、指向大宇宙循环，而悲剧指向宿命、指向毁灭、指向天启宗教，故在悲剧和史诗间，海子以诗剧写史诗是他壮烈矛盾的必然产物。正如激情方式和宏大构思有必然冲突一样。在他扬弃了玄学的境界的深处，他说了“元素”：一种普洛提诺式的变幻无常的物质与莱布尼茨式的没有窗户的、短暂的单子合成的实体，然而它又是“使生长”的基因，含有使天间爆发出来的推动力。也就是说海子的生命充满了激情，自我和生命之间不存在认识关系。

这就是 1989 年 3 月 26 日的轰然爆炸的根源。

相对论中有一句多么诗意的，关于巨大世界原理的描述：

“光在大质量客体处弯曲”。

海子写下了《太阳·七部书》，推动他的“元素”让他在超密态负载中挺进了这么远，贡献了七部书中含有的金子般的真如之想，诗歌的可能与可行，也有限度的现身——长久以来，它是与世界匿而不见的。海子的诗之于他的生和死，在时间峻笑着荡涤了那些次要的成分和猜度，臆造之后，定然凸露出来，他也就生了。最后，我想引述诗人陈东东的一句话：

“他不仅对现在、将来，而且对过去都将产生重大的影响。”——是的，根由之一是，海子有他特定的成就，而不是从一般知识上带来了诗歌史上各种作品的共时存在，正如在山巅上万物尽收眼底一样。

1989.5.13

"我考虑真正的史诗"
(《土地》代序)

骆一禾

海子(1964——1989),安徽省安庆市北郊农家子弟,本名查海生。1979至1983年就学于北京大学法律系,1989年3月26日殉诗,年25岁。一个得永生的中国诗人。

我以悲痛的心情为海子的长诗《土地》作序。不是悲哀而是悲痛。今天他不再能够说话,因而我已载负了他昨日的行囊,他的灵魂更在这序文之上。今天那光天化日之下有无边的黑暗,但由于他的永远存在,我在这里所说的也必能通达于他,为他所倾听。在这个世界上我不是只有一个灵魂,因而生者的悲痛是大的。

海子从1984年起写下了不朽名篇《亚洲铜》和《阿尔的太阳》,之后进入了五年天才的生涯:近300首抒情诗是具有鲜明风格和质量的,堪称对中国新诗的贡献。他最著力的则是名为《太阳》的一部全书。在他辞世前将全部遗稿交我处理的遗书中,他列入了全部长诗篇目,总名为《太阳》,其中生前完成了七部:

诗剧《太阳》

诗剧《太阳·断头篇》

诗剧《太阳·但是水,水》

长诗《太阳·土地篇》

第一合唱剧《太阳·弥赛亚》

仪式和祭祀剧《太阳·弑》

诗体小说《太阳·你是父亲的好女儿》

这些作品虽然在文体上是不完全一致的，但在内在逻辑、诗性和精神上，是完整的，构成了主干，我和西川称之为“《太阳》七部书”。在七部书周围，还有一批断章、未定稿、残叶及构思札记和字名提示眉目，轮廓较为清晰的有《太阳·大札撒》和《太阳·沙漠篇》。虽然这些围绕部分完全有待长期的钩沉整理，但七部书业已构成一万行上下的巨制。海子生前称之为“大诗”——这是印度人对史诗的称谓——以区别于他的抒情诗即“纯诗”。在海子看来，它们的诗性是完全不同的，属于不同的“法”。他在仅存的三篇日记中说：“抒情就是血。抒情，质言之，就是一种自发的举动，它是人的消极能力：你随时准备歌唱,也就是说，像一枚金币，一面是人另一面是诗人，不如说你主要是个人，完成你人生的动作，这动作一面映在清澈的歌唱的泉水中——诗。(抒情)诗是被动的，是清极的……与其说它是水，不如说它是水中的鱼；与其说它是阳光，不如说它是阳光下的影子。”——而史诗的性则是与此不同的，代表了人的创造力的积极的方面，本身是行动性的，他称为“一举而动”，他之写作《太阳》全书，都是如他所说：“我考虑真正的史诗”。

海子的“大诗”创作以西方古代史诗为背景而逐渐向《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》式的东方古代史诗背景变换，印度大史诗不同于西方史诗的体系性统摄，而更多地是百科全书式的繁复总合与不断丰富，但他没有放弃西方史诗的构造、造型力。《太阳》全书的结构设计是吸收了希伯来《圣经》经验的，但全程次序又完全不同。例如《弑》有《列王纪》的印迹，而处于《太阳》的末端，《弥赛亚》有《雅歌》与《耶利米哀歌》的印迹而较为居前，带有曙光性质和更为盛大。史诗背景和结构次序的变化，当然都是海子自身创造力内在需要所决定的深度变化，并不是混同于经典的。歌德曾谈到不要单凭自己的伟大的创造发明，而要采用现成的题材构成一个活的整体，他的《浮士德》也带有《约伯纪》的痕迹，但并不失为一个新的创举。

海子的想象的取材空间分布在东至太平洋以敦煌为中心，西至两河流域以金字塔为中心，北至大草原南至印度次大陆以神话线索“鲲(南)鹏(北)之变”贯穿的广阔地域——他在这个广大的

自然地貌上建立和整理了他自己的象征和原型谱，用以熔贯他想象的空间，承载他的诗句，下抵生命的自然力根基，又将他真切的痛苦和孤独，自身的能量和内心焚烧的“火”元素弥漫其间。

这一广大统摄的特点，使他有别于典型的欧洲浪漫主义诗人，他将他们称为“太阳神之子”，表明了他是从生命形态，而不是从文学类型，从共时性而不是从编年史，从系统而不是从线性地看待浪漫主义诗人的。于是海子的创作总观表明为这样一个决断：他从太阳神之子的雄厚激情而直取梵高、尼采式的处于内心激烈搏战，与原始力量本能力量、潜在精神相垂直的核心境地，并根本地，由此成长为史诗诗人，突入壮丽的史诗背景。——这是海子创作的基本感奋的轴心，是他“考虑真正的史诗”的实有型态，这条道路他称为“赤道”，在这种诗歌取向上，他是独自挺进的，是先行者和创始人。这对他和诗歌家族意味着一条将格式塔式的完形能力与内心对抗、潜层深渊中的现代主义主题合龙的道路。——但这条道路之所以人迹罕至，在于它本身不但充满了危险，而且潜伏着毁灭性：它必然意味着激情方式与宏大构思之间的根本冲突，任何宏大构思都需要笨重的素质和“艺术”与“技艺”浑合一体的天然条件或人类精神环境，而海子的诗歌理想则不惟是猛进的，而且是孤独的，这是又一次世界诗史上本已少见的冲击极限，歌德之后这种伟大竞技中凡走上“赤道”或接近“赤道”的诗人都具有显著的才华而归于短命或迷狂，如兰波，如荷尔德林，如克兰。

然而，这就是海子，他力行了他的诗歌理想，打开了一种罕见的可能，写下了《太阳》七部书，而不只是仅具构想而已。这不能不说是充沛的才华所致。他绝不是以死亡提高了自己作品的人。当他炸裂时他的诗作已成为了一派朝霞。

1985年的《太阳·但是水，水》是他感性最为充沛，具有母性滋润力或荣格所称阿尼玛女神潜质的作品，已为很多诗人所称道。另一部处于七书巅峰状态的是1988年的三幕三十场话剧《弑》，那是一个血红而黑暗的恐怖空间，今天在他死后读到时有如进入了血海而看人世。它写的是二十世纪末中国的宿命：人物全部有如幻觉，与命运而不只是相互格斗，最后无一例外地死去或迷狂，道白中充满了鼓、法号和震荡器的雷鸣，他本人思维和想象的速

度已扩展为和死亡、闪电同等的速度，一如1987年的《太阳》自成烈火。——在西川和我读毕他所有遗作后，认为《太阳》七部书里最完整、最有涵括力的一部，便是这里我为之作序的《土地》(《太阳·土地篇》)，这是他七部书的顶峰——顶峰是独立完整的、有对称性及和谐构造的。

这可以从下面两个因素非常直观地见出：一是《土地》依大自然十二月份的四季轮回而对应于万灵内心的冲突演化，这意味着作品进入了诗歌的节奏和律动。从佐证上可以看一下《浮士德》，整个诗章处于"夜—日—夜"的一个完整节奏中，从而体现了精神活动在命运中的完整性获得了造型。海子在日记中谈及此类问题说："当前，中国现代诗歌，对意象的关注，损害甚至危及了她的语言要求。……新的美学和新语言新诗的诞生不仅取决于感性的再造，还取决于意象与咏唱的合一。"这可以表明他对节奏的深度认识。关键在于节奏、律动这些造型因素，不是后人常认为的技巧、手法等无机物——从这种观点是看不到《土地》诗歌节奏与四季轮回的根蒂关系的——而是诗歌起源和作品发生时，人类所具有的、与岁月互通有无与万物互相解思时造型能力自身的脉搏，换言之，它不是乐谱，对音乐事后记录的无机物，而就是音乐。印度大诗中对大自然景色荣谢的敏感和复沓泳颂到处皆是，体现了大自然与诗歌节拍在那些诗人心中的天然联系，甚至在细微的日本俳句里也写着："人的年轮呵：春夏和秋冬。"《土地》中这一显而易见的四季节奏，表明了它作为海子七部书中最完整的成品的一个标志和侧面。——二是《土地》中不同行数的诗体切合于不同的内涵冲腾，或这种文体就是内涵的自身生长。例如独行句的判断语气之用于真理的陈述，双行句的平行张驰之用于戛然而止的悲痛，三行句和六行句的民谣风格之用于抒情，十行句的纷繁之用于体现内心轰动的爆炸力上，以及四行句和八行句的推进感之用于雄辩，言志和宣喻。——据我所知，歌德在《浮士德》中就令后世诗人叹为观止地运用了十四世纪至他那个世纪几乎所有欧洲诗体而使之各得其所。《土地》也就是海子提炼和运用的所有诗体最全面的驾驭和展示。

这样，《土地》十二章的意象组合及文章就与鲜明奇突的字面凝聚起来的大自然气息、氛围和情境相关，一些乍看在以句子

为单位的范围里难于联系文意和视觉的地方，是落实在以章节为单位的范围上的，这也就是语言的深度。例如第二章(2月，冬春之交)的狮豹搏斗、王子与老人的对话，雪莱和天空的对话中内含的冬春交替的气息与内心交战的氛围，第四章(4月，春)里内心挣扎及春荒氛围在众多意象下的透露，第五章(5月，春夏之交)万物生长的风貌所体现的“原始力”的蓬勃暴涨，第十一章(11月，秋冬之交)妇人的悲惨故事所体现的晚秋肃杀及世纪末处境、命运感，第十二章(12月，冬)的隆冬盛大的总结性氛围与强力意志的坚定感——这些都若合符节地造成了全诗的整体、深层的运行。海子在这首诗里运用绚烂奇想形成了对文字底蕴的吸引，使“虚”的一面充满了爆发力，这种深度语言是雄厚的，让深处说话和有声，这对诗歌艺术也是有具体贡献的。

1987年8月写成了《土地》的海子是幸福的，在这一年的一首抒情诗里他写道：“幸福说：‘瞧这个诗人/他比我本人还要幸福’”。

他在《土地》里完成了一个大型的象征体系：由生动的灵兽和诗歌神谱组成。他引入了繁富的美和幻像的巨大想象力，从而形成了他对诗歌疆域的扩展，他挑战性地向包括我在内的人们表明，诗歌绝不是只有新诗七十年来的那个样子。——当然，他的大诗创作直到今天还是孤独的存在，毕竟写抒情诗的诗人在诗感和诗歌心象上是和他非常不同的。他的确是在“赤道”上独自挺进，而为他激情的猛进所加剧、成百倍加剧的内在压力也是相当残忍的，况且他这些年来一直是通宵地、连续地写作，他微薄的工资也时常要寄回穷困的家里去，用于垫付种子、农肥款子和帮助三个弟弟上学的学费，在他死后留存的家信里我看到他的弟弟至今没有配上一副眼镜。

创造，创造，这完全是宏观世界上方巨大世界的现象，在那里，时间是相对论的，在五年的时间里海子的创作在劫掠着非常的心理时间的跨度，同时也被无情地劫夺。一本描述巨大世界的科学著作里说：“光在那里为大质量客体的引力所弯曲”。——1988年是海子加速冲击极限的一年，他写完了一幕诗剧《太阳》，写完了第一合唱剧《太阳·弥塞亚》，写完了话剧《太阳·弑》和诗体小说《太阳·你是父亲的好女儿》，还有《沙漠》、《大

札撒》的初步草稿，准备写《弑》之后的三联剧，写第二合唱剧。他最后一批抒情诗很多都是短诗而有大手笔的名篇。在 1987 年 11 月 14 日的日记中他写道，“燃烧仿佛中心，青春的祭奠，燃烧指向一切，拥抱一切他又放弃一切劫夺一切。生活也越来越像劫夺和战斗像‘烈’。随着生命之火、青春之火越烧越旺，内在的生命越来越旺盛，也越来越盲目。因此燃烧也就是黑暗——甚至是黑暗的中心，地狱的中心。”

今天，已经是他暴烈死去的忌月之日，西川和我誉抄了他的诗稿，我们三个朋友只剩下了两个，这种友谊是从 1983 年初开始的。我们无法想象的永远是这个瘦小的、红脸膛、迈着农民式钝重步伐的朋友和弟弟临死前的一刹那的心情，用诗人陈东东的诗说：“打钟，打钟，你从中心突围、突围，然后又决然地回到了中心。但烈火之车已经开来，在这之后，阳光不是一片无边的黑暗”，用他自己的诗说：“我看见了天堂的黑暗，那是一万年抱在一起”。

海子生前的最后几年住在昌平，他的生活概括地说是一个赤子不谙世事的傻日子，他却唯独能够知道在昌平哪一家誉印社最便宜，可以花最少的钱打印诗集。这就是他的一门心思。

卢梭过了十二年天才生活之后死于大脑浮肿，荷尔德林过了六年天才生活之后脑子坏了，成了一个坐在门前看老木匠做木椅的白痴。海子死前出现了幻听、思维混乱、头痛的症状，这也是脑痉挛。他把所有诗稿请人誉抄和自己整理后，放在从家乡带来的旧木箱里就去了。

他是一位诗歌烈士。我拒绝接受他的死，虽然这是事实，他是一位中国诗人，一位有世界眼光的诗人，他再生于祖国的河岸必会看到他的诗歌被人念诵，今天我要在这里说：海子是不朽的。

最后，由于诗歌目前的处境，西川和我只能从《太阳》七部书里整出《土地》用于出版，这若不是诗人、广大义捐朋友（他们所捐的 2030 元钱赈济了海子的贫苦之家），北京大学五四文学社年轻诗友的帮助，也是不可能的。在此我们要特别向高贵执义、决定出版海子诗集的出版人士表示最虔诚、最无比的感谢和敬意。让我在序文末引用圣经上的话说，并献给海子及所有关注

他诗歌的人们，以表明他们是怎样的人，怎样有着纯洁心情的人，这也是他们的话：

“我感谢，是的，因为你的美意本是如此。你将这些事向聪明精熟的人就藏起来，向赤子们就显出来。凡为我的道，接待一个像这赤子的，就是接待我。”

1989年4月26日海子忌月之日

关于海子的书信两则

骆一禾

致袁安(有删节)

袁安:

你好。

怎么说呢?——即使在我停顿的时候,我仍然感到我在继续,这就是朋友对我最重要的意义。这得以使我不是只有一个灵魂。

这也就是我接到你的来信后最大的感觉。当我听说你和我被编在了同一本诗选里时,我顿有如释重负之感,也是因为如此。这是我的生存意识。

海子的死我不想再谈了。不过你寄来的剪样我得修正一点,因为提供这种说法的人肯定不是我的朋友,报上说海子感到写完《太阳》之后"难以为继",这是一个阴险的说法,我觉得"不能写作"和"难以为继"是很不同的说法,后者不是事实。

总之你是相当理解海子的。如果他再活,我是坚决反对他的自杀的,或者说,你相当理解我心中的海子。

有过"天才生活"的人,大都死于脑子:卢梭过了十二年天才生活,死于大脑浮肿,荷尔德林的天才生活大约是六年,写下了很多颂诗性的作品,最后近于白痴,他们都有一个骤然凸起的黄金时期,前后都平常,最后都出在脑病上。海子的天才生活是五年,从1984年写下名篇《亚洲铜》和《阿尔的太阳》算起,写了约有二百多万的诗文手稿,这是很惊人的,其中主要是七部总题为《太阳》的大型作品和500首抒情诗(有二百多首是极上乘

的)。最后，他遗书里说过他出现了思维混乱、头痛、幻听、耳鸣的症兆，伴有间或的吐血和肺烂了的幻觉。这是脑力使用过度以后脑损伤的症候，可以说是脑痉挛罢。

这也就是我说的“不能创作”，这里更有命运因素，而不是他无力上升的“难以为继”。——你知道，这后一说法隐含着“他用死来提高他的诗，而他的诗……”这类的说法。

北京诗坛这个多产小霸权主义者的地方，关于海子最多的流行说法都是这一类。因而也就时而出现我在整治某些诗人团体的说法。——最使我疲倦的就是这类关于海子的说法。因为我无法给末流诗人讲述海子，这个高度是不具有这个高度的人所不能获得的高度。

这个高度是具有青春，心志清澄的人都能具有和认识的。

海子是个生命力很强，热爱生命的人，但他没有释放能量的环境，非常直观地说：他的屋子里非常干净，一向如此，他挂了一张西藏女童的照片，我很喜欢，名之为含着舌头淳笑的“赤子”，还有一块五彩缤纷的大花布挂在墙上，他所感到的压力使他从来不敢再挂抽象派大师的绘画，只有一张梵高的《向日葵》，他很喜欢而没舍得摘掉。然后，他屋子里有一股非常浓郁的印度香的气味，我曾警告过他“不要多点这种迷香”。

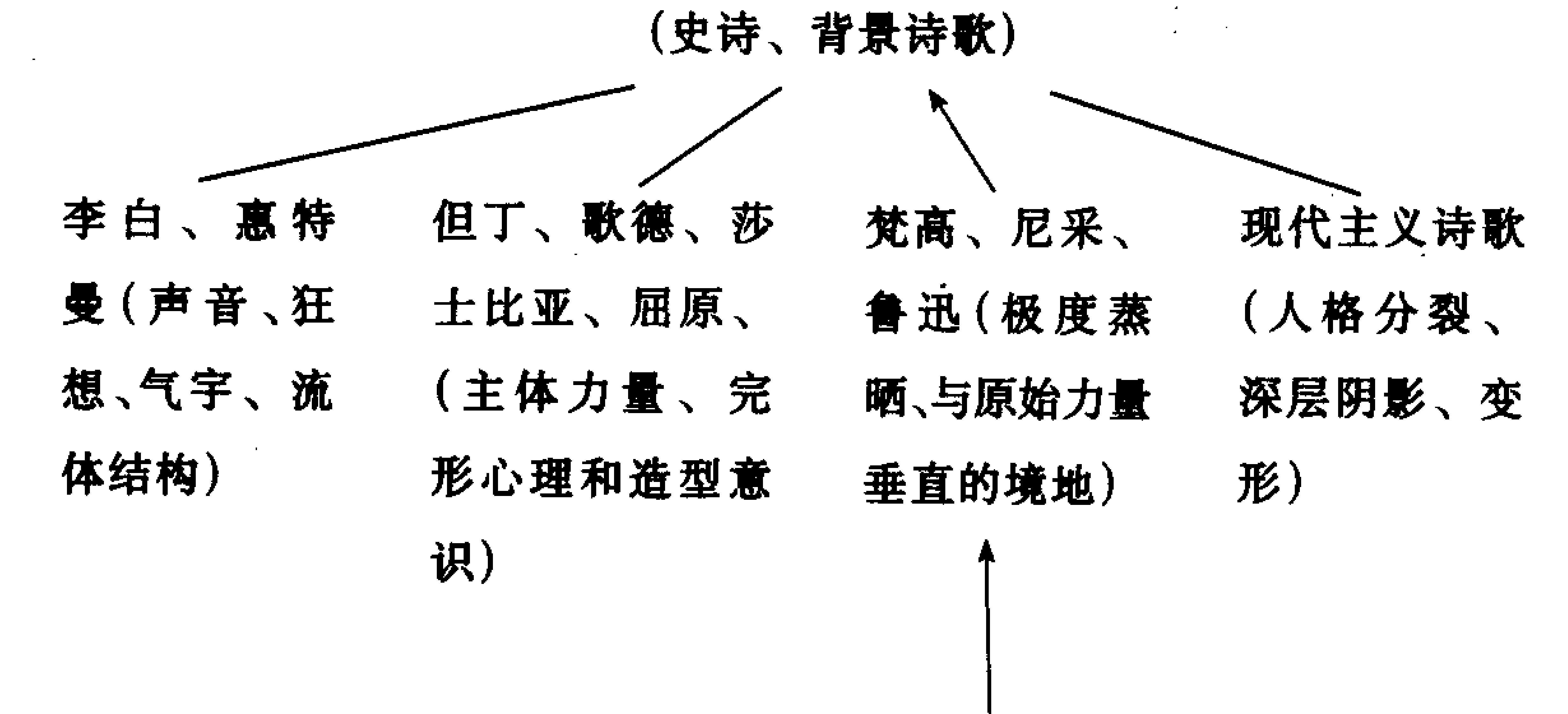
他在一本杂志里夹了几张外国电影女星的照片，热爱伟大的嘉宝。

在《伟大的嘉宝》里有一句话说：伟大的美和伟大的常识是不能并存的。

另外，写长诗的人和写短诗的人，在整个精神状态上是非常不一样的。今天所多的是后者，他们常说海子的长诗没有短诗好，这是一种非常外行的话。海子曾经说(在一则日记里)：“抒情，质言之，就是一种自发的举动，它是人的消极能力：你随时准备歌唱。也就是说，像一枚金币，一面是人，另一面是诗人，不如说你主要是人，完成你人生的动作，这动作一面映在清彻的歌唱的泉水中……与其说它是水，不如说它是水中的鱼；与其说它是阳光，不如说它是阳光下的影子。”——如果能够清楚地看到这段清楚的话，当不会误解他贬低抒情恃，而可以看到长诗和短诗是不能用同一把尺子度量的，长诗之于诗人和短诗之于诗人要求

着完全不同的精神质地。只是写长诗的人在本世纪是少数现象，是恐龙，因而它是孤单的，而且长诗对作者具有毁灭性，如果你没有环境地活着的话。

当然，另外还有一点，海子的长诗创作含有激情方式和宏大构思之间的冲突，这肯定是悲剧冲突。据我所知悲剧之能够成立，在于它无可解脱。如果将他的创作方式放到众神谱系里去，就很直观而清晰了。



短命天才(浪漫主义王子)
(雪莱、兰波,某种程度的荷尔德林,
叶赛宁、马洛、济慈……克兰)

海子是从中部这条激情的道路突入史诗型作品的诗人。他的独创性和悲剧也就在这上了。这就是他诗中所说的“赤道”。这种诗歌取向人迹罕至，如果我们的前人也是会思想的，他们必也知道这是个充满了漩涡——火的漩涡的道路。而海子走了，是愚蠢而灿烂的(灿烂多半和这种愚蠢有关)。

他 1984 年就写过：“阳光打在地上，阳光/打在地上”。

他写成了《太阳》全书中有七部，我称为《太阳·七部书》，这只能归于他的勇气和过人的才华，没有这种才华的人早就返回或夭折了。

他与荷尔德林的不同在于，荷尔德林是颂歌诗人，而且怀有一种虔敬，而海子是雄心勃勃的史诗竞技者。

加之，他时常要用微薄的工资救济穷困的家庭。——卧轨时，他只剩下两毛钱，胃里好几天只吃了两只桔子。

把这些现象合起来，他的一生可以还原为什么一种环境呢？

欧阳江河这次来北京说：没有环境的环境。

所以，我之难过也就如斯了。我之不惮指责某些北京诗人集团，也就如斯了，北京有许多土霸王，我也没力气再和你谈这些人了。

然后，我反对死亡。

近段我没有写什么东西，前天喝酒大醉了一次，胆汁都吐了出来，淤积的某种心理也随后有所化解。还是在三月中旬以前写完了一首二千七百行的长诗《世界的血》，整理了这些年写的120多首抒情诗，像写经卷一样抄好放一边，然后写了两篇评传长文《波德莱尔》和《密茨凯维支》，一篇诗学论文《火光》，还折腾了一本算命的书，我想在沙漠上还可以有一种间或为之的活法：骑着银行和大烟土过沙漠，虽然那样极为不雅而且是要吊胆的。

我的婚姻极为美满，一切都好。只不过要花相当的时间读书——安排好读书时间。这不太难，只要不和妻子过早地弄出个把戏来，还是可以悠哉悠哉的。古人有一句大将风度的话如今颇令我解颐，因它太像一句隐语，便是“运筹帷幄”，当然这话儿童不宜，故我暂不制造那个小兔崽子，免得他如窃听器大小时便习得了掩口胡胡而笑的恶样。……

这自然是戏言一篇，养生之道，用意都在个“活”字，诚所谓“太初有生”。

尊父已去，还望节哀，今年是个收人的日子，不免阴云缭绕，平添了许多笃实的隐衷。嗨呀！

祝

金安！

一禾

1989.4.28

致阎月君(有删节)

月君师姐：

因为找照片，誊抄和搜集，给关心者解说等事，海子的诗稿

到现在才交到你的手上。我和西川作了慎重鉴别后，分别誊抄，整理了他的长诗《土地》和不同时期代表作的抒情诗选篇。这两种抄本提供给你，其特点我和西川的两篇序里分别说了，供出版时选择其中一种，哪一种都可以的，附上海子的一张彩照，虽然是横向的，但在能找到的照片里，这张最能传神，他有一道诗歌给兰波，名为“诗歌烈士”，这张照片表达了这种人格，就用它吧。

你曾提起出版社经费的紧张。这一点我深思之久，也是我行事中少见的，我们曾说起让出自己出版机会的事，尤其你也表明了这个态度，这让我很不安。如果我不说这种牺牲对生者是巨大的，恐怕并不真实，做为海子的朋友，我尤其不该在这个上连累你，这样做也是出于最终的道义，在此地步之前，我就应该先设法走另外的途径，到了最后没法子，也不能轮到你，因为海子最后的嘱托人是我。我设法决定这样做。1. 在北京募得的两千零三十元已交他父母带回，而从全国诗人及爱好者那里募得的一千余元，作为大家的心意，交给出版社以尽棉薄。2. 我来承担一部分海子诗歌集的认购，书到手后，我请全国各地诗人买一部分，俟书款收齐后，都交出版社，一切费用我都不收，尽数还给社里。当然，总印数大了，我也认不了太多，按一般诗集情况购一部分是可以的。3. 你曾提到诗集要付一些稿酬，我的长诗《世界的血》如能用上，稿酬是分文不要的，社里节省下来，海子的诗集稿酬，经商量也不收了，省给社里，这样撙节下来，三项也大致能够解决海子诗集的经费，除他和我之外，也不再牵累大家更多。从各地来信看，海子的诗有不少爱好者，他的作品的读者比很多人都多。订数上来之后，请把情况告诉我，好从总印数上考虑。

海子是我们祖国给世界文学贡献的一位有世界眼光的诗人，他的诗歌质量之高，是不下于许多世界性诗人的，他的价值会随着时间而得到证明，但我所担心的是，他的诗集不能问世，也就是说声誉渐隆的重新发现——那要超过他目前获得的国内优秀诗人的声望——是以有机会传到未来为先决条件的，但如果连这个传到未来的机会也没有，就无可挽回了。然而文学是一座广大的公墓，其间林立着许多无名者的墓碑。在这个价值贬值，物价上

涨的年代，他被埋没的可能是现实的可能。青海的诗人昌耀从1954年到1988年的三十四年间，竟没有一篇，也就是说三十四年间，一个民族的大诗人放在面前而无人认得，这就是我们当代文学和时代环境令人发指的一个例证。这种境况对海子的危害就更大，他死得太早，可以说，是世界上的短命天才中最年轻的一个，我们都缺少机会，因而认识是会很深的。

所以，如果他的诗集能够被接受，实在是一桩功业，我由于不知道诗集主持人的姓名，在序里未能写下，西川的序也是，希望你能代为填写上。因为想到海子被埋没,实在是令人不寒而栗，不能不说在侥幸中得大义之助，这义人的名必是大的。

另外，我收到了一些来信，让我感到心动的是,在诗坛之外，他的爱好者却很多，这些来信者多是不知其名，素不相识的，但对海子的诗却很熟悉，能证引或忆诵他的诗篇，而且熟悉程度比许多诗人要高得多。海子的读者群大概要超出我们许多人，即使在今天，他也深入了一些读者，他的许多短抒情诗具有叶赛宁那样为人喜爱的素质，这又是我感到欣慰之处。

……

在中国进入新文化型态时，传统的价值理性有系统性的败落，价值的建设至今仍是举步维艰，所以诗歌的处境也是势所必然的。我和海子之写作长诗，对于价值理性建设的考虑也是其中之一，结构的力量在之它具有吸附能力，这可以从古代希腊的体系性神话，史诗及希伯来体系性神话的奠定对西方过程的影响，不断塑造和作为认识构架的例子得到证明。海子在长诗创作上留下的《太阳·七部书》的作用和价值在今天是难以估量的，我可以说，这大概是他最主要的贡献和作为一个世界文学性的诗人最主要的方面，用“喜欢”是很难估量这一点的。在这方面，他的知音更少，我主要相信这么一点是存在的：在喜欢或不喜欢，是或非肯定或否定之外，存在着未必能简单表态而且可以不赞成，但包含着非常态视野的领域，也就是说，人们和它有一种认识关系，而它具有文学中常说的认识价值。这在巴赫金的《论陀斯妥也夫斯基诗学问题》一书中已经阐发过了。这是我誊抄了《七部书》之中《土地》的着眼点。当然,选择他的短诗也是相当好的。西川编选的《海子遗作》是可靠的，因为西川被公认是目前最有

成熟文体，技巧基本上无懈可击的一个诗人。海子生前讨论技术、手艺的最称职的友人也就是西川，所以我请他编选了海子的抒情诗部分。

欧阳江河对海子的诗歌评价是：海子是中国诗人里有金子成份的少数几个人，是有天才之前的诗人，这在今天是非常少见的。陈东东则说：他仅能背诵的友人的两首诗，一首是柏桦《琼斯敦》，一首就是海子的《打钟》，不知怎么，一下子就记住了；海子不但对现在和未来，而且对过去，都是有作用的诗人(这个说法本于艾略特的《传统与个人才能》，艾略特说：伟大的诗人使我们同时代人和传统互相接近)，而一个浙江的陌生人乃生说：海子死于不死，这些都可以客观地说明海子在他生前发表过的五十首诗歌中已奠定了地位。

今年在《世界文学》第3期上发表的海子诗论《我热爱的诗人——荷尔德林》，你若读了，是会喜欢和深入了解他的。

在他生前，我所推重的诗人里，第一位就是海子。这是北京诗人众所周知的，因而在京也有一批人是不能容他的。我确实感到，在他短暂的一生中，我有幸是他的友人而不是仇人。……

现在，海子不存在了，也永远打不倒了，他的火光不是挽歌式的，而是朝霞式的。我想，他的代价却是如此高昂，不能不说是悲痛的。

出版事宜如果确实极度困难，我的建意和承诺你转告于上。

致

问候！

一禾

1989.5.11 凌晨

怀　念

西　川

尸体是泥土的再次开始
尸体不是愤怒也不是疾病
其中包含着疲倦、忧伤和天才
——海子(土地王)(1987)

诗人海子的死将成为我们这个时代的神话之一。随着岁月的流逝，我们将越来越清楚地看到，1989年3月26日黄昏，我们失去了一位多么珍贵的朋友。失去一位真正的朋友意味着失去一个伟大的灵感，失去一个梦，失去我们生命的一部分，失去一个回声，对于我们，海子是一个天才，而对于他自己，则他永远是一个孤独的“王”，一个“物质的短暂情人”，一个“乡村知识分子”。海子只生活了25年，他的文学创作大概只持续了7年，在他生命的最后两年里，他像一颗年轻的星宿，争分夺秒地燃烧，然后突然爆炸。

在海子自杀的次日晚，我得到这一令人难以置信的消息。怎么可能这样暴力?他应该活着!因为就在两个星期前，海子、骆一禾、老木和我，还曾在我的家中谈到哥德不应让浮士德把“泰初有道”译为“泰初有为”，而应译为“泰初有生”，还曾谈到大地丰收后的荒凉和亚历山大英雄双行体。海子卧轨自杀的地点在山海关至龙家营之间的一段火车慢行道上。自杀时他身边带有4本书：《新旧约全书》，梭罗的《瓦尔登湖》，海涯达尔的《孤

筏重洋》和《康拉德小说选》。他在遗书中写到："我的死与任何人无关"。一禾告诉我，两个星期前他们到我家来看我是出于海子的提议。

关于海子的死因，已经有了各种各样的传言，但其中大部分将证明是荒唐的。海子身后留有近200万字的文学作品，其中包括他一生仅记的3篇日记。早在1986年11月18日他就在日记中写道："我差一点自杀了，……但那是另一个我——另一具尸体……我曾以多种方式结束了他的生命，但我活了下来……我又生活在圣洁之中。"这个曾以荷尔德林的热情书写歌德的诗篇的青年诗人，他圣洁得愚蠢，愚蠢得辉煌！诚如凡·高所说："一切我所向着自然创作的，是栗子，从火中取出来的。啊，那些不信任太阳的人是背弃了神的人。"

海子死后，一禾称他为"赤子"——一禾说得对，因为在海子那些带有自传性质的诗篇中，我们的确能够发现这样一个海子：单纯、敏锐，富于创造性；同时急躁，易于受到伤害，迷恋于荒凉的泥土，他所关心和坚信的是那些正在消亡而又必将在永恒的高度放射金辉的事物。这种关心和坚信，促成了海子一生的事业，尽管这事业他未及最终完成。他选择我们去接替他。

当我最后一次走进他在昌平的住所为他整理遗物时，我听到自己的心跳。我所熟悉的主人不在了，但那两间房子里到处保留着主人的性格。门厅里迎面贴着一幅凡·高油画《阿尔疗养院的庭院》的印制品。左边房间里一张地铺摆在窗下，靠南墙的桌子上放着他从西藏背回来的两块喇嘛教石头浮雕和一本十六，十七世纪之交的西班牙画家格列柯的画册，右边房间里沿西墙一排三个大书架——另一个书架靠在东墙——书架上放满了书。屋内有两张桌子，门边的那张桌子上摆着主人生前珍爱的七册印度史诗《罗摩衍那》。很显然，在主人离去前这两间屋子被打扫过：干干净净，像一座坟墓。

这就是海子从1983年秋季到1989年春天的住所，在距北京城60多里地的小城昌平(海子起初住在西环里，后迁至城东头政法大学新校址)。昌平小城西傍太行山余脉，北倚燕山山脉的军都山。这些山岭不会知道，一个诗人每天面对着它们，写下了《土地》、《大札撒》、《太阳》、《弑》、《天堂弥赛亚》等

一系列作品。在这里，海子梦想着麦地、草原、少女、天堂以及所有遥远的事物。海子生活在遥远的事物之中，现在尤其如此。

你可以嘲笑一个皇帝的富有，但你却不能嘲笑一个诗人的贫穷。与梦想着天国，而却在大地上找到了一席之地的西班牙诗人希梅内斯不同，海子没有幸福地找到他在生活中的一席之地。这或许是由他的偏颇。在他的房间里，你找不到电视机、录音机、甚至收音机。海子在贫穷、单调与孤独之中写作，他既不会跳舞、游泳，也不会骑自行车。在离开北京大学以后的这些年里，他只看过一次电影——那是 1986 年夏天，我去昌平看他，我拉他去看了根据陀斯妥耶夫斯基小说改编的苏联电影《白痴》，除了两次西藏之行和给学生们上课，海子的日常生活基本是这样的：每天晚上写作直至第二天早上 7 点，整个上午睡觉，整个下午读书，间或吃点东西，晚上 7 点以后继续开始工作。然而海子却不是一个生性内向的人，他会兴高采烈地讲他小时候如何在雨天里光着屁股偷吃地里的茭白，他会发明一些稀奇古怪的口号，比如“从好到好”，他会告诉你老子是个瞎子，雷锋是个大好人。

这个渴望飞翔的人注定要死于大地，但是谁能肯定海子的死不是另一种飞翔，从而摆脱漫长的黑夜、根深蒂固的灵魂之苦，呼应黎明中弥赛亚洪亮的召唤?海子曾自称为浪漫主义诗人，在他的脑海里挤满了幻像。不过又与十九世纪欧洲的浪漫主义不同。我们可以以《圣经》的两卷书作比喻：海子的创作道路是从《新约》到《旧约》。《新约》是思想而《旧约》是行动，《新约》是脑袋而《旧约》是无头英雄，《新约》是爱，是水，属母性，而《旧约》是暴力，是火，属父性；“以眼还眼，以牙还牙”不同于“一个人打你的右脸，你要把左脸也给他”，于是海子早期诗作中的人间少女后来变成了天堂中歌唱的持国和荷马。我不清楚是什么使他在 1987 年写作长诗《土地》时产生了这种转变，但他的这种转变一下子带给了我们崭新的天空和大地。海子期望从抒情出发，经过叙事，到达史诗，他殷切渴望建立起一个庞大的诗歌帝国：东起尼罗河，西达太平洋，北至蒙古高原，南抵印度次大陆。

至少对于我个人来讲，要深入谈论海子其人其诗，以及他作为一个象征对于我们这个时代的诗歌与社会所产生的意义与影

响，还需要很长的时间。海子一定看到和听到了许多我不曾看到和听到的东西；而正是这些我不曾看到和听到的东西使他成为我们这个时代的先驱之一。在一首有关兰波的诗中海子称这位法兰西通灵者为“诗歌的烈士”，现在，孤独、痛苦、革命和流血的他也加入了这诗歌烈士的行列。出自他生命的预言成了他对自我的召唤，我们将受益于他生命和艺术的明朗和坚决，面对新世纪的曙光。

我和海子相识于1983年春天，还记得那是在北大校团委的一间兼作宿舍的办公室里。海子来了，小个子，圆脸，大眼睛，完全是个孩子(留胡子是后来的事了)。当时他只有19岁，即将毕业。那次谈话的内容我已记不清了，但还记得他提到黑格尔，使我产生了一种盲目的敬佩之情，海子大概是在大学三年级时开始诗歌创作的。

说起海子的天赋，不能不令人由衷地赞叹。海子15岁从安徽安庆农村考入北京大学法律系，毕业后分配至中国政法大学工作，初在校刊，后转至哲学教研室，先后给学生们开过控制论、系统论和美学的课程。海子的美学课很受欢迎，在谈及“想象”这个问题时，他举例说明想象的随意性：“你们可以想象海鸥就是上帝的游泳裤！”学生们知道他是一位诗人，要求他每次下课前用10分钟的时间朗诵自己的诗作。哦，那些聆听过他朗诵的人有福了！

海子一生爱过4个女孩子，但每一次的结果都是一场灾难，特别是他初恋的女孩子，更与他的全部生命有关。然而海子却为她们写下了许许多多动人的诗篇。“荒凉的山冈上站着四姐妹/所有的风只向她们吹/所有日子都为她们破碎。”(《四姐妹》)这与莎士比亚《麦克白斯》中三女巫的开场白异曲同工：“雷电轰轰雨濛濛，何日姐妹再相逢？”海子曾怀着巨大的悲伤爱恋她们，而“这糊涂的四姐妹啊/比命运女神还多一个。”哦，这四位女性有福了！

海子在乡村一共生活了15年，于是他曾自认为，关于乡村，他至少可以写作15年。但是他未及写满15年便过早地离去了。每一个接近他的人，每一个诵读过他的诗篇的人，都能从他身上嗅到四季的轮转，风吹的方向和麦子的成长。泥土的光明与黑

暗，温情与严酷化作他生命的本质，化作他出类拔萃、简约、流畅又铿锵的诗歌语言，仿佛沉默的大地为了说话而一把抓住了他，把他变成了大地的嗓子。哦，中国广大贫瘠的乡村有福了！

海子最后极富命运感的诗篇是他全部成就中重要的一部分。他独特地体验到了“黑夜从大地上升起/遮住了光明的天空/丰收后荒凉的大地/黑夜从你内部上升。”现在，当我接触到这些诗句时，我深为这些抵达元素的诗句所震撼，深知这就是真正的诗歌。如果说海子生前还不算广为人知或者广为众人所理解，那么现在，他已不必再讲他的诗歌“不变铅字变羊皮”的话，因为他的诗歌将流动在我们的血液里。哦，中国簇新的诗歌有福了！

1990年2月17日

死亡后记

西 川

海子去世以后，我写过一篇名为《怀念》的文章，那篇文章是这样开头的："诗人海子的死将成为我们这个时代的神话之一。"现在5年过去了，海子的确成了一个神话：他的诗被模仿；他的自杀被谈论；有人张罗着要把海子的剧本《弑》谱成歌剧；有人盘算着想把海子的短诗拍成电视片；学生们在广场或朗诵会上集体朗诵海子的诗；诗歌爱好者们跑到海子的家乡去祭奠；有人倡议设立中国诗人节，时间便定在海子自杀的3月26日；有人为了写海子传而东奔西跑；甚至有人从海子家中拿走了(如果不说是"掠走了")海子的遗嘱、海子用过的书籍以及医生对海子自杀的诊断书(这些东西如今大部分都已被追回)。海子在孤独寂寞中度过了一生，死后为众人如此珍视，敬仰，甚至崇拜，这在中国现当代文学史上，恐怕是绝无仅有的事。我们由此也可以看出诗歌的力量所在。当然，很难说在对海子的种种缅怀与谈说中没有臆想和误会，很难说这里面没有一点围观的味道。忽然有那么多人自称是海子的生前好友，这不能不让人怀疑到他们是想从海子自杀这件事上有所收益，他们是想参与到一个必将载入史册的"事件"当中来。

或许臆想和误会悉属正常。一个人选择死亡也便选择了别人对其死亡文本的误读。个人命运在一个人死后依然作用于他，这是一个值得我们深思的问题。在海子自杀这件事上，我们不可避免地面对两种反应：一种是赞佩，一种是愤怒。有时我们会听到这样一种高声断喝："海子是个法西斯！""海子是自我膨胀的

典型！”有一种观点把海子变成了武侠小说中的人物，认为海子是那类练黑道武功的杀手，虽然武艺高强，但到底不是正宗，因此自身积郁了太多的毒素。海子最终是为自身的毒素所害。大体说来，海子自杀激怒了两类人：一类是那些怀有高尚然而脆弱的道德理想的读者；另一类便是自身尚在谋取功名的诗人。我在美国出版的《一行》诗刊上读到过这样一句莫名其妙地叹语：“怎么让这小了玩了头一把？”似乎在自杀上也有一个优先权的问题，似乎海子从对诗歌语言的霸占最终走到了对死亡的霸占，似乎海子的死废掉了别人的死。这几年诗歌界内部对海子诗歌的评价较之1989年已经有了很大的不同，比如有些人认为海子的诗歌写作其实尚处于依赖青春激情的业余写作阶段，并未真正进入专业写作，又比如认为海子只有他的梦想却没有他的方法论。这些观点或许都有道理，但是否也有人依然把海子视作一个挡道的人呢？

不过，尽管人们对海子的评价五花八门，但有一点是肯定的：海子的死带给了人们巨大和持久的震撼。在这样一个缺乏精神和价值尺度的时代，有一个诗人自杀了，他逼使大家重新审视，认识诗歌与生命。但是，理论界似乎对此准备不足，因此反应得有些措手不及，这一点从有人将海子与屈原、王国维、朱湘，甚至希尔维亚·普拉斯扯在一起就能看出。这种草率的归类表明，人们似乎找不到现成的、恰当的语言来谈论海子，人们似乎不知道怎样给海子定位。于是便有了一些想当然的见解。四川诗人钟鸣在其文章《中间地带》里，把海子说成是一个奔走于小城昌平和首都北京之间的人，认为海子在两个地方都找不到自己的家，因此便只好让自己在精神上处于一种中间地带。上海评论家朱大可在其《宗教性诗人：海子与骆一禾》一文中，赋予海子的死以崇高的仪典意义；于是海子便成了一个英雄，成了20世纪末中国诗坛为精神而献身的象征。朱文认为海子选择在山海关自杀也有其特殊的用意，因为山海关是长城的起点，是“巨大的种族之门”，与历史上最大的皇权专制有关。我想，海子若真做此想，那么他定然脱不了演戏的干系，他的自杀也便成了自我献祭。而事实上，海子并没有选择山海关，而是选择了山海关至龙家营之间的一段火车慢行道。那是一个适于自杀的地点，在海子之前，曾有三个

人在那里自杀。

本来在写了《怀念》那篇文章之后，我就不打算再拿海子做任何文章。我想我的责任是把海子的诗歌整理发表出来，使之不致湮没、失散。至于如何评价海子的诗歌及他的自杀，应该由一些更加客观的人去探讨。特别是关于他的自杀，我一直不愿意说得太多。在我看来，一个活着的人是没有资格去谈论他人的死亡的(我们顶多只能谈谈我们对自己的死亡的猜测)，而一个握有死亡这枚大印的人，甚至可以蔑视恺撒这样的强权。当然，我也知道约翰·顿说过这样的话："无论谁死了，/我都觉得是我自己的一部分在死亡。/因为我包含在人类这个概念里。因此我从不问丧钟为谁而鸣，/它为我，也为你。"我想约翰·顿虽然指出每一个人的死都与我们有关，但他绝无意使每一个人的死都成为一种话语。换言之，我们从那死去的人身上所看到的，不是那人的死而是我们自己的死。这种醒悟使我们向生命睁开眼睛，知道我们还活着，而且还不得不忍受太具体的生活内容。

海子去世以后，现论界大多是从形而上的角度来对海子加以判断。我不否认海子自杀有其形而上的原因，更不否认海子之死对于我们这个时代的精神意义，但若我们仅把海子框定在一种形而上的光环之内，则我们便也不能洞见海子其人其诗，长此以往，海子便也真会成为一个幻像。在诗人自杀这个问题上，还是加缪有着一种更加实在，也是更加站得住脚的看法。他在《西西弗的神话》一书中指出："人们极少(但不能排除)因为反思而自杀。"的确，每一个人的自杀都有他的导火索，海子也不例外。5年来，我对导致海子自杀的一些具体原因不愿多谈，是怕使海子受到伤害。但当我看到人们在思考海子自杀这个问题上越走越远，而且在诗歌写作和诗人行为上带来某些不良影响时，我又颇感不安。为此我写下这篇文章，以期澄清某些基本事实。但愿它们不会为某些居心不良的人所利用。

以下是我所知和我所猜测的海子自杀的原因：

①自杀情结　海子是一个有自杀情结的人。我在《怀念》中已经引述过海子于1986年写下的一篇日记，那篇日记记于他一次未遂自杀之后。此外，我们从海子的大量诗作中(如发表于1989

年第一、二期《十月》上的《太阳·诗剧》和他至今未发表过的长诗《太阳·断头篇》等)，也可以找到海子自杀的精神线索。他在诗中反复、具体地谈到死亡——死亡与农业、死亡与泥土、死亡与天堂，以及鲜血、头盖骨、尸体等等。海子对于死亡的谈论甚至不仅限于诗歌写作中。他死后，朋友们回忆起他生前说过的一些话，深悔从前没有太留意。有一位海子在昌平的友人告诉我，海子甚至同他谈到过自杀的方式。海子选择卧轨，或许是因为他不可能选择从飞机上往下跳；在诸种可能的自杀方式中，卧轨似乎是最便当、最干净、最尊严的一种方式。我想海子是在死亡意象、死亡幻像、死亡话题中沉浸太深了，这一切对海子形成了一种巨大的暗示。人说话应该避谶，而海子是一个不避谶的人。这使得他最终不可控制地朝自身的黑暗陷落。海子的另一个自我暗示是“天才短命”。在分析了以往作家、艺术家的工作方式与其寿限的神秘关系后，海子得出这一结论；他尊称那些“短命天才”为光洁的“王子”。或许海子与那些“王子”有着某种心理和写作风格上的认同，于是“短命”对他的生命和写作方式形成了巨大的压力。关于这一点，我们在后面探究海子的写作方式与其写作理想的矛盾时还会谈到。

海子对自己自杀的看法或许与那些批评家的看法有较大不同。谁知道呢?也许那些批评家是正确的，而海子自己反倒说不清自己为什么而死。但我想我们至少应该了解海子的形而上学，那就是：“道家暴力”。我一直不太明白“道家暴力”到底是什么意思。道者，天道，太初有道之道，道可道非常道之道，可这与暴力有什么关系呢?海子把道形象化为一柄悬挂于头顶的利斧，可道为什么只能是利斧而不能是别的呢?1987年以后，海子放弃了其诗歌中母性、水质的爱，而转向一种父性、烈火般的复仇。他特别赞赏鲁迅对待社会、世人“一个也不原谅”的态度。他的复仇之斧、道之斧挥舞起来，真像天上那严厉的“老爷子”。但海子毕竟是海子，他没有把这利斧挥向别人，而是挥向了自己，也就是说他首先向自己复仇。他蔑视那“自我原谅”的抒情诗。他死于道。

②性格因素 要探究海子自杀的原因，不能不谈到他的性格。他纯洁，简单，偏执，倔强，敏感，爱干净，喜欢嘉宝那样的女

人，有时有点伤感，有时沉浸在痛苦之中不能自拔。在多数情况下，海子像一只绵羊一样对待他人。有一回海子的一个同事给他送信，因为信有好多封，那人便一边读着信封上海子的名字——“海子海子海子”——一边把信递给他。可是忽然，送信人不再读“海子海子海子”，而改口为“孙子孙子孙子”，海子觉得送信人是在说着玩，便只是笑，倒是站在一旁的骆一禾火了起来，把送信人大骂一顿。一般说来，海子是温和的，但他也有愤怒的时候，而且愤怒起来像一只豹子。有一回他在饭馆里一个人和几个人打起架来，结果打碎了眼镜，脸上也留下了血痕。事后他对我说，因为当时他真把命豁出去了，所以他一个人和那几个人打了个平手。

海子性格的形成，应该既有其先天因素，也有其后天因素。所谓后天因素，自然指的是其农业背景。海子是农业的儿子，他迷恋泥土，对于伴随着时代发展而消亡的某些东西，他自然伤感于心。1989年初，海子回了趟安徽。这趟故乡之行给他带来了巨大的荒凉之感。“有些你熟悉的东西再也找不到了，”他说。“你在家乡完全变成了个陌生人！”至于先天因素，我指的是他的星座。海子生于1964年4月2日，属白羊星座。如果我们不仅仅是出于迷信的兴趣来看待他的星座的话，我们至少可以在这里发现某些有趣的东西。海子一生热爱梵·高，称梵·高为“瘦哥哥”，而梵·高恰恰也是白羊星座生人，这其中难道没有什么神秘的联系吗?是否生于这个星座的人都有一种铤而走险的倾向?早在1984年，海子就写过一首献给梵·高的诗，名为《阿尔的太阳》。诗中写道：

瘦哥哥梵高，梵高啊/从地下强劲喷出的/火山一样不计后果的/是丝杉和麦田/还有你自己/喷出多余的活命时间

这首诗写的是梵·高，难道我们不可以把它看作是海子的某种自况吗?“不计后果”这个词，用在海子身上多么贴切!

③**生活方式** 海子的生活相当封闭。我在《怀念》一文中对此已有所描述。我要补充的一点是，海子似乎拒绝改变他生活的封闭性。他宁可生活在威廉·布莱克所说的“天真”状态，而拒

绝进入一种更完满、丰富，当然也是更危险的“经验”状态。1988年底，一禾和我先后结了婚，但海子坚持不结婚，而且劝我们也别结婚。他在昌平曾经有一位女友，就因为他拒绝与人家结婚，人家才离开了他。我们可以想象海子在昌平的生活是相当寂寞的；有时他大概是太寂寞了，希望与别人交流。有一次他走进昌平一家饭馆。他对饭馆老板说：“我给大家朗诵我的诗，你们能不能给我酒喝？”饭馆老板可没有那种尼采式的浪漫，他说：“我可以给你酒喝，但你别在这儿朗诵。”我想是简单、枯燥的生活害了海子；他的生活缺少交流，即使在家里也是如此。他同家人的关系很好，同大弟弟查曙明保持着通信联系。但他的家人不可能理解他的思想和写作。据说在家里，他的农民父亲甚至有点儿不敢跟他说话，因为他是一位大学老师。海子死前给家里买了一台黑白电视机。有一段时间，海子自己大概也觉得在昌平的生活难以忍受。他想在市里找一份工作，这样就可以住得离朋友们近一些。但是要想在北京找一份正式的、稳定的工作谈何容易。海子的死使我对人的生活方式颇多感想，或许任何一个人都需要被一张网罩住，而这张网就是社会关系之网。一般说来，这张网会剥夺我们生活的纯洁性，使我们疲于奔跑，心绪难定，使我们觉得生命徒耗在聊天、办事上，真如行尸走肉。但另一方面，这张网恐怕也是我们生存的保障，我们不能否认它也有可靠的一面。无论是血缘关系，还是婚姻关系，还是社会关系，都会像一只只手紧紧抓住你的肩膀；你即使想离开也不太容易，因为这些手会把你牢牢按住。但海子自杀时显然没有按住他肩膀的有力的手。

④荣誉问题 弥尔顿说过：追求荣誉是所有伟大人的通病。我想海子也不是一个对被社会承认毫无兴趣的人。但和所有中国当代诗人一样，海子也面临着两方面的阻力。一方面是社会对于诗人的不信任，以及同权力结合在一起守旧文学对于先锋文学的抵抗。这不是一个文学问题而是一个政治问题。另一方面是受到压制的先锋文学界内部的互不信任、互不理解、互相排斥。海子生前(甚至死后)可谓深受其害。尽管我们几个朋友早就认识到了海子的才华和作品的价值，但事实上1989年以前大部分青年诗人对海子的诗歌持保留态度。诗人AB在给海子的信中就曾批评海子的诗歌“水份太大”。1988年左右，北京有一个诗歌组织，名

为“幸存者”。有一次“幸存者”的成员们在诗人 CD 家里聚会，会上有诗人 EFG 和 HI 对海子的长诗大加指责，认为他写长诗是犯了一个时代性的错误，并且把他的诗贬得一无是处(海子恰恰最看重自己的长诗，这是他欲建立其价值体系与精神王国的最大的努力。他认为写长诗是工作而短诗仅供抒情之用)。1987 年，海子到南方去旅行了一趟。回京后他对骆一禾说，诗人 JK 人不错，我们在北京应该帮帮他。可是时隔不久，海子在一份民间诗刊上读到了此人的一篇文章，文中大概说到：从北方来了一个痛苦的诗人，从挎包里掏出上万行诗稿。这篇文章的作者评论道："人类只有一个但丁就够了。""此人(指海子)现在是我的朋友，将来会是我的敌人。"海子读到这些文字很伤心，竟然孩子气地跑到一禾处哭了一通。这类超出正常批评的刺激文字出自我们自己的朋友实在有些说不过去，因为几乎在同时，北京作协在北京西山召开诗歌创作会议，会上居然有人给海子罗列了两项“罪名”：“搞新浪漫主义”和“写长诗”。海子不是作协会员，当然不可能去参加会议，于是只有坐在家里生闷气，而对于那浅见蠢说毫无还击之力。在所有这些令人不解和气愤的事情当中，有一件事最为恶劣。海子生前发表作品并不顺畅，与此同时他又喜欢将写好的诗打印出来寄给各地的朋友们，于是便有当时颇为著名的诗人 LMN 整页整页地抄袭海子的诗，并且发表在杂志上，而海子自己都无法将自己的作品发表。后来，此人欲编一本诗集，一禾、海子和我便拒不参加。

⑤气功问题 有一件事人们或许已有所耳闻，但我却一直不愿谈论，因为我怕某些人会对此加以利用。现在为了客观起见，我想我应该在此谈一谈。这件事便是海子对气功的着迷。练气功的诗人和画家我认识几个，据说气功有助于写作，可以给人以超凡的感觉。海子似乎也从练气功中悟到了什么。他跟他的一位同事，也是朋友，学气功。有一回他高兴地告诉我，他已开了小周天。他可能是在开大周天的时候出了问题。他开始出现幻听，总觉得有人在他耳边说话，搞得他无法写作。而对海子来说，无法写作就意味着彻底失去了生活。也是在那时，海子对自己的身体也有某种幻觉，他觉得自己的肺已经全部烂掉了。海子前后留有三封遗书。他留给父母的那封遗书写得最为混乱，其中说到有人

要谋害他，要父母为他报仇。但他的第三封遗书(也就是他死时带在身上的那封遗书)却显得相当清醒。他说：“我的死与任何人无关。”海子自杀后医生对海子的死亡诊断为“精神分裂症”。海子所在的学校基本上是据此处理海子自杀的事的。但我想，无论是医生还是中国政法大学校方都不可能真正、全面地了解海子其人。倘若有人要充当冷酷的旁观者来指责或嘲弄海子，那么实际上他也是在指责和嘲弄他自己。他至少忘记了他自己，忘记了我们每一个人的具体的生存。

⑥**自杀导火索** 每一个人的自杀都有他的导火索。作为海子自杀诸多可能的原因之一，海子的爱情生活或许是最重要的。在自杀前的那个星期五，海子见到了他初恋的女朋友。这个女孩子1987年毕业于中国政法大学，在做学生时喜欢海子的诗。在我的印象中，她是中等身材，有一张圆圆的脸庞。她大概和去年去世的内蒙古诗人薛景泽(雁北)有点亲戚关系。海子最初一些诗大多发表在内蒙的刊物上恐怕与这个女孩子有关。她是海子一生所深爱的人，海子为她写过许多爱情诗，发起疯来一封情书可以写到两万字以上。至于他们到底是因为什么分手的，我不得而知。但在海子最后一次见到她时，她已在深圳建立了自己的家庭。海子见到她，她对海子很冷淡。当天晚上，海子与同事喝了好多酒。他大概是喝得太多了，讲了许多当年他和这个女孩子的事。第二天早上酒醒过来，他问同事他昨天晚上说了些什么，是不是讲了些他不该说的话。同事说你什么也没说，但海子坚信自己讲了许多会伤害那个女孩子的话。他感到万分自责，不能自我原谅，觉得对不起自己所爱的人。海子大概是25日早上从政法大学在北京学院路的校址出发去山海关的。那天早上我母亲在上班的路上看到了从学院路朝西直门火车站方向低头疾走的海子。当时我母亲骑着自行车；由于急着上班，而且由于他和海子距离较远，不敢肯定那是不是海子，便没有叫他。现在推算起来，如果那真是海子，那么他中午便应到了山海关，我想任何人，心里难处再大，一经火车颠荡，一看到大自然，胸中郁闷也应化解了。看来海子是抱定了自杀的决心。他大概在山海关蹓跶了一下午，第二天又在那闲逛了一上午，中午开始延着铁道朝龙家营方向走去。

⑦**写作方式与写作理想** 以上我谈的都是一些具体的事情。

但正如加缪所说："最清楚的原因并不是直接引起自杀的原因。"我想海子的自杀应该也有其更加内在原因，那就是他的写作。记得有一次海子、白马和我在骆一禾家里聚谈，大家谈到写作就像一个黑洞，海子完全赞同这种看法。海子献身于写作，在写作与生活之间没有任何距离。所以确切地说海子是被这个黑洞吸了进去。

我们在前面已经谈到，海子迷信"短命天才"，这势必影响到海子的写作方式。他可以一晚上写出几百行诗，而坐下来的头两个小时所写的可以几乎是废品。这与叶芝那一天只写六行诗或菲利普·拉金那一两年才写一首诗的工作方式多么不同。海子的写作就是对于青春激情的燃烧，他让我们想到一个来自德国文学的词：狂飚突进。然而，海子梦想中最终要成就的却不是"狂飚突进"的诗歌，他所真正景仰的大诗人是歌德。于是这里便有了一个矛盾。歌德的《浮士德》从从容容地写了60年，并非一蹴而就，而海子却想以激情写作的方式来完成他的大诗《太阳》。他从浪漫主义的立场上向古典主义的歌德踊身而跃，结果是出人意料的，他落到了介乎浪漫主义与古典主义之间的荷尔德林身上。海子所写的最后一篇诗学章就是《我所热爱的诗人——荷尔德林》。荷尔德林最终发了疯，而海子则以自杀结束了自己的生命；不知道这里面有没有一种命运的暗合?这不能不说是海子写作本身的一个悲剧：在他的写作方式和写作目标之间横亘着一道几乎不可跨越的鸿沟。当我们读到他那么多匆匆忙忙写下的未完成的长诗章节时，我们由衷地感到惋惜。以他的才份，而不是以他的工作方式，海子本可以写出更多、更好、更完整的作品来。

海子的一生，按照他自己的话说，"就是要成为太阳的一生"。他肯定受到了崇拜太阳的古埃及人、波斯人、阿兹特克人的鼓舞，并且也受到了"死于太阳并进入太阳"的美国诗人哈里·克罗斯比的震撼。海子终其一生而没有完成的大诗《太阳》，已经足以将其自身照亮。由此说来，海子的一生不是昏暗的而是灿烂的。然而，对我而言，海子无论如何不是一个神，而是一个活生生的人、有血有肉的朋友。他有优点，也有弱点，甚至有致命的弱点。我想我们应该对死者有一个切合实际的了解，就像我

们对自己所做的那样，这是最起码的人道主义。我在这里说的是一些导致海子自杀的具体原因，是他的切肤之痛，至于海子那导致海子自杀的形而上的原因，肯定有人比我有更多的话要说。

此外。我之所以具体地写下海子的死因，是由于自海子自杀以来，死亡一直笼罩着中国诗坛，至今已有少于14位青年诗人或自杀，或病故，或被害，这实在是一个令人无法忍受的数字。或许病故和被害是我们力所不能止，但对于自杀，我们不应该再在其中掺入太多的臆想和误会。听说浙江有一位青年诗人在自杀前就曾在海子的家乡祭奠过海子，这让我难过。我不想死亡渲染得多么辉煌，我定肯说那是件凄凉的事，其中埋藏着真正的绝望。有鉴于此，我要说，所有活着的人都应该珍惜自己的生命,这样，我们才能和时代生活中的种种黑暗、无聊、愚蠢、邪恶真正较量一番。一种阴郁的气氛只能培养狭隘的头脑，这对于写作是相当不利的。

1994年5月31日

丧失了歌唱和倾听

——悼海子、骆一禾

陈东东

布罗茨基在论述曼杰斯塔姆的一篇文章中说："'诗人之死'这几个字听起来总是比'诗人之生'这几个字更为具体。"因为，"生命"和"诗人"几乎是同义词(或许也同样模糊不清)，"而'死亡'——即使作为一个词——则差不多像诗人自己的作品即诗那样明确。"布罗茨基的这一解释大概也适用于有关诗人之死的另一个事实——诗人之死总是要令人思考的那个具体的死亡事件背后的含义，正像一个合格的读者总是要发现一首诗的真谛一样。现在，当我面对两个诗人——海子和骆一禾的死亡，我所关心的也不仅仅是这一事件本身。

海子死于自杀。他于 1989 年 3 月 26 日下午 5 点 30 分在山海关和龙家营之间的一段慢车道上卧轨，被一辆货车拦腰轧为两截。他带在身上的一份遗书说："我的死与任何人无关！"海子把遗稿全部托付给了骆一禾，这些遗稿包括巨制《太阳》(由诗剧、长诗、大合唱和小说等构成)、三百多首优秀抒情短诗和一些其他作品。

在海子离去后的第 49 天(5 月 14 日)，骆一禾因脑出血而晕倒在凌晨。他被送往医院做了开颅手术，但是不见疗效。他昏睡了 18 天，于 1989 年 5 月 31 日下午 1 点 31 分在北京天坛医院病逝。骆一禾的绝笔，是 5 月 13 日夜写成的纪念海子的文章《海子生涯》。

我了解他们，但并不跟他们熟识。我曾见过一禾一面，那是去年(1988 年)夏末，在一个黄昏，在北京的鲁迅文学院。当我走

进屋子，一禾正凭窗而坐。他在倾听——鸟啼、虫鸣、黑夜落幕的声响。他是那种南方气质的诗人，宁静、矜持、语言坚定。他谈的是海子，说话的时候，眼光闪现出对诗歌中的音乐的领悟。一禾给我的来信，谈的也是海子，以及海子之死。

由于他那凭窗的姿势，我把一禾看成了一个倾听者，一只为诗歌而存在的耳朵。而海子则是嗓子，海子的声音是北方的声音，原质的、急促的、火焰和钻石，黄金和泥土。他的歌唱不属于时间，而属于元素，他的嗓子不打算为某一个时代歌唱。他歌唱永恒、或者站在永恒的立场上歌唱生命。海子的悲哀可能是，他必须在某一个时代，在时间里歌唱他的元素。把带着嗓子来到这个世界，他一定为这个世界上的迅速死亡——尤其是声音的迅速消失而震惊。这个世界迫令他在短暂的几年里疯狂地歌唱，并使不满足于只用一副嗓子歌唱。海子动用了多重嗓音，鸣响所有的音乐，形成了他那交响的诗剧。美丽、辉煌、炽烈，趋向于太阳。如此广泛和深入，如此的歌唱加速度使他很快到达了声音的最高处，到达了使声音全部返回的洪钟的沉默、永久的沉默。这样的沉默过于彻底了——海子自己扼断了自己的歌喉！

海子属于我们这些诗人中最优异的歌唱。与海子的歌唱相对应的，是一禾优异的倾听之耳。一禾有同样优异的嗓子，可是他从来不谈论，也尽量不让人注意他的歌唱。他谈论的始终是他的倾听，他愿意让其他的耳朵与他共享诗之精髓和神的音乐。一禾的这种优异，集中于他对海子歌唱的倾听。当一些耳朵出于不同的原因纷纷向海子关闭的时候，一禾几乎是独自沉醉于海子的音乐里，并且因为领悟而感叹。今年春天，一禾成功地演讲了“我考虑真正的史诗”这一题目，他的演讲不仅透澈地分析了海子的诗篇，并且对那些诗篇更是有创见的丰富。

对于诗歌来说，歌唱和倾听是同样重要的，有时候，倾听对于诗歌甚至是更加根本的。在海子和一禾之间，事情就是这样——由于一禾特别恳切的倾听、要求、鼓励、磨炼和提高海子的歌唱；由于一禾特别挑剔的倾听，海子的嗓音才变化得越来越悦耳——

命令我歌唱

倾听者正是歌者的黄金。

他们毕业于同一所大学，如此年轻，又如此杰出，在这个世界上短暂地停留。死的时候，海子25岁，一禾28岁，他们最重要的作品都还没有完工。他们是一对密友，互相敬佩和热爱，生活在同一座城市，一个尽情歌唱，一个就倾听和沉思。他们对大真理怀有同样的热情和信心，竟然在同一个春季相继离去。

当一个扼断了自己的歌喉，另一个也已经不能倾听，当优异的嗓子沉默以后，聒噪和尖叫又毁坏了耳朵。由于这两个诗人的死，我们丧失了最为真诚的歌唱和倾听。

(1989.6.15)

怀念海子

苇岸

作为一个海子生前比较密切的朋友，一个海子最后岁月的“见证人”(西川语)，海子死后，我曾写过《海子死了》与《诗人是世界之光》两篇悼念文章。现在，在海子辞世5周年之际，我再次写下此文,谈谈我与海子交往中上面两文未涉及的一些事情,以共同怀念我们的诗歌天才，亲爱的兄弟。

我和海子第一次见面，是在一个冬天，时间约在1985年底或1986年初。那天晚上，他是随一个写小说的朋友，一起到我家来的。当时他所执教的中国政法大学，正准备由市区迁往昌平，部分教师的宿舍先行搬到这里，临时住在城西北角西环里小区中央政法管理干部学院租用的楼里。我记得当朋友向我介绍说：这是海子，政法大学的教师，写诗的。我感到很惊异，因为看上去他还完全像个孩子。他身体瘦小，着装随便，戴一副旧色眼镜，童子般的圆脸，满目稚气。虽然他此时已20出头，但在他身上，依然是一种少年的和早慧的气息。海子1964年生，1979年15岁时即从安徽怀宁家乡考入北京大学法律系，他毕业时的年龄恰是我们一般人学时的年龄，毕业后，被分配至中国政法大学，初编校刊，后走上了讲坛。我尚未读过他的诗，也未听说过海子这个名字，但他的神童历程，已令我肃然起敬。一生远离巴黎，居住在比利牛斯山区的故乡小镇，写出“把我们得不到的幸福给予所有的人吧！”(《祈祷》)的法国诗人雅姆(一个我非常喜爱和崇敬的

诗人)，被里尔克敬重地称为“外省的诗人”。此时我将我眼里的海子，看作“一个外省的少年形象的诗人”。他实际已在自己的诗中写下了“第一个牺牲的，应该是我自己。”(《1985年诗抄之二：种籽》)这同样震撼心灵的诗句。

这之后，我们好像见面并不多。真正密切交往，是后来的事了。不久我从家里搬出，恰好也住到了西环里。我住的6号楼距他们的15号楼很近，一楼之隔，几分钟的路。由于我们都是单身居住，这使我们来往没有任何顾忌。谁想到谁那儿去，完全不必考虑此时是什么时间。直到1988年他们搬进位于城东的政法大学新校，我们在西环里做了近两年的邻居。

海子在我所结识的朋友中，是我感到交往上最无障碍，最自然、轻松、愉快的一个人。他胸无城府，世事观念很淡。他意识上并不努力将自己纳入某个“类”(诗人或其他)中，进而染上这个类贯有的毛病。比如：一事当前，先盘算做了是否掉价或有失身份；满脑子名士观念，社交上人为地制造距离感等等。海子不是一个刻意做诗人的人，他是一个一心一意写诗而绝少其他念头的人。我在《诗人是世界之光》里写道：“海子涉世简单，阅读渊博，像海水一样，单纯而深厚，他走到哪里都会受到喜欢，他也会很快和任何一个人交上朋友。海子给我的印象，让我想起惠特曼的一句话：‘我想凡是我在路上遇见的我都喜欢，无论谁看到了我，也将爱我。’”《诗人是世界之光》是一篇日记体文章，其中有这样一则：“1988年7月7日晚上去政法大学新校海子宿舍。开门的海子长发抵肩，脸带伤痕。我已很长时间没有见到他了，他的样子使我吃惊。……”稿子发表后，我注意到“长发抵肩”的“抵”，被细心的编辑改成了“披”。两字的差异在于，“长发抵肩”是指头发一时无心剪理而长至肩头，“长发披肩”则指日常倾心于蓄长发。我想编辑可能认为，作为前卫诗人的海子，平日大概也是一副一般现代派艺术家的作派。但海子不是这样。平日的海子，既有着农家子弟温和与纯朴的本色，又表露着因心远而对世事的不谙与笨拙。

海子比我小几岁，但无论是在文化视野，还是在诗学修养上，他都是一个先行者和远行者，他对诗歌更为专注和深入，他是一个洋溢着献身精神的纯粹的诗人。我可以说，与海子的交往，使

我获益很多。我曾写过一首关于麦田的诗，其中最后一节为："麦田被道路切割/麦田把村庄环绕/居住在麦田之内/便是居住在贫匮之外"。海子看后，认为不如将"贫匮"改为"贫穷"。他的指点，使我恍然明白应该怎样使字词或诗本身从矫情的"文化"，回到实地的"生活"。在海子的诗中，麦田是被直呼为麦地的："全世界的兄弟们/要在麦地里拥抱/东方，南方，北方和西方/麦地里的四兄弟，好兄弟/回顾往昔/背诵各自的诗歌/要在麦地里拥抱"(《五月的麦地》)，"麦地/别人看你/觉得你温暖，美丽/我则站在你痛苦质问的中心/被你灼伤"(《答复》)。他的称呼，是农民兄弟自己的称呼。我是个倾心信仰人类曾经有过"黄金时代"的人，信仰人类的初始生活像河流的源头一样清澈。为此，我写过诗《美好如初》。我相信"人(只要他肯)皆可以为尧舜"(孟子)，为"上帝等待着人在智慧中重新获得童年"(泰戈尔)动心。我不是一个纯粹的艺术家，在艺术与文学中，我更崇尚艺术家的使命。对一项艺术形式的探索或革新，我也许会无动于衷，但当我读到"一个伟大的人有两颗心：一颗心流血，另一颗心宽容。"(纪伯伦)、"当大地还有生灵遇难，我又怎么能幸福"(马勒)这样的文字，我会深受震动。我觉得艺术家就是那些努力使人类重新回到"童年"或走向"尧舜"的人。我曾就此同海子交谈过，他认为，人一开始就是复杂的，分裂为二的，否则就不会有后来耶稣基督的救赎。我知道，海子的观点是更为深刻的、本质的、真实的，我的信念，则更多地源自一个个体生命的意愿与心情。我是一个至今仍滞留在善恶泾渭分明的一元论中，不忍面对(或承认)人性真面目的人。

海子广读博览，涉猎宽泛。他看书的速度很快，每次我到他那去，发现他正在读的必定是一本新的书。有时他从我这拿走一本书，第二天便会将读完的书送还。我有不少书是经他谈论、推荐，才买来或首读的。这里我首先要说的，是美国19世纪作家梭罗的那部光辉著作：《瓦尔登湖》。由于海子的传播，我读到了一本有生以来对我影响最大的书。(海子讲，他1986年读到的最好的书是梭罗的《瓦尔登湖》，1987年读的最好的书是海雅达尔的《孤筏重洋。》)《孤筏重洋》是一本小书，译本为1981年版，定价很低，海子碰上时大概买了好几本，分送给朋友。托尔·海

雅达尔是挪威学者，一个年青的勇士，他为了证实他的“太平洋诸群岛上波利尼西亚人的祖先，是从南美大陆乘木筏漂洋而来”的惊世设想，只身驾驶木筏做了一次试验。此书记录了他的这一历时 97 天，飘流四千海里的辉煌壮举。海子卧轨时，身边带了四本书，其中即有我们上述谈到的两书(另两本为《新旧约全书》和《康拉德小说选》)。1988 年春，海子去了一趟四川，回来后，有这样 3 个细节使我至今记忆犹新。一是他说的一句近乎戏谑的话：四川常年阴天，所以当地人看起来就像每天都在搞阴谋似的；二是他送给我一张他在沐川与宋渠、宋炜兄弟合影的照片；三是他向我推荐他在当地书店买的一本有着“文明人从未能在一个地区内持续文明进步长达 30——60 代人以上”论断的书：《表土与人类文明》。海子曾到我这找过关于大地的书，他说至今尚未看到一本这样的书，梭罗的《瓦尔登湖》沾点边。那次他并未如愿，只拿走了汉姆生的小说《大地的成长》和一本《爱鸟知识手册》。去年我在王府井书店，意外地买到一本与大地相关的书。读后我难以抑制地写了一篇介绍文章。我说：“好兄弟，现在我告诉你，有一本一定更合乎你心愿的书，已被介绍过来，书名译作《沙乡的沉思》。美国伟大的生态学家,环境保护主义的先驱，‘土地道德’首倡者，可敬的奥尔多·利奥波德所著。”海子的诗歌理想(我的诗歌理想是在中国成就一种伟大的集体的诗。我不想成为一个抒情诗人，或一位戏剧诗人，甚至不想成为一名史诗诗人，我只想融合中国的行动成就一种民族和人类结合，诗和真理合一的大诗。)的萌生、衍进和形成，是与他的阅读同步推进的。如果我们看看他的诗学著作(《诗学：一份提纲》)，我们会对他的阅读感到吃惊：仿佛人类的全部文化都已装进这个二十几岁青年的头脑中。海子不仅沉浸在人类既往文化的动态和发展。比如，他所称的“处在某种边缘和动乱、混血的交结点上”的异军突起的拉美文坛；因社会渐渐松动而陆续解禁及新问世的一些具先锋色彩的前苏联作家作品(我觉得海子是偏爱北方的“斯拉夫的俄罗斯”的)。就后者来说，他读了，我们在一起谈过的就有：“布尔加科夫《大师与玛格丽特》,帕斯捷尔纳克《日瓦戈医生》，艾特玛托夫《断头台》及刊于《世界文学》1987 年 2 期的沃兹涅辛斯基的作品《O》等。海子对国内文坛的一些新

锐作品也是留意的，我印象中他读过的即有《棋王》、《红高粱》和《金牧场》等。

我们常一起进城。主要是去书店，看展览或见见朋友。我现在能够记起的有这么几次。一次在新街口书店，我们每人买了一本奥维德《变形记》。这是一本深受历代作家喜爱的书，《神曲》中，它的作者被但丁列为荷马、贺拉斯之后的人类第三大诗人。我曾有在买来的书上即兴写下一两句话的习惯，类似“有助于文明社会丧失了的想象力复苏”(《希腊的神话和传说》)等。在这本书上我写了“热爱人类的童年”，时间是 1986 年 11 月 29 日。另一次是海子随我去顾城处，那天我们被主人诚恳留住了。都谈了什么，我完全想不起来了。印象仅存的一个细节是，晚上我们一起看一个有关西藏的电视片，当时美术馆刚刚举办了一个“西藏民间艺术展”，我问顾城去看没有，顾城说了这么几句：听江河讲不太好，就没有去。后来我忽然醒悟了，江河是只看书、看画片、听音乐，而不看实物和自然的，我被他骗了。还有一次，我们一起到美术馆看一个国外画家的画展。是一人的，还是一个画派或国家的画展，我搞不清楚。只记得这个展览出售许多印象派以来的绘画大师的画册，印制精美，都是原版进口的，很贵，但机会难得，我们每人买了一册。海子选的是塞尚，我选了马蒂斯。塞尚，一个崇尚体积和结构，注重造型的革命性画家，被世人公称为“现代绘画之父”。除此，我仍想更深地理解海子这一选择。写作本文的时候,恰好我的一位熟知海子作品的画家朋友，自沪来京观看意大利当代画家米莫·巴拉第诺画展。我请他谈了他的看法，他认为，海子的作品虽然有着理性的框架，但本质上仍是抒情的，直觉上他需要补纳“理性”，故他选择了塞尚；我选择马蒂斯也是基于这个道理；即我的“理性”，需要补纳“抒情”。另一位深爱海子诗歌，且对绘画艺术很有造诣的朋友，在电话里向我谈了不同的看法。他认为，海子选择塞尚，原因很简单，就是塞尚的画打动他了。他认为塞尚的绘画总体上仍是抒情的。他让我看看《简明不列颠百科全书》对塞尚的评价，那上面有这样一段话：“塞尚的艺术目的是，通过纯粹的形和色彩，表现思想并激发起感情。他的艺术有着深邃的理性。其晚年作品达到了抒情的顶峰。”

画家从作品对海子与我的判断，我觉得是恰当的。海子的本质是“抒情”的、“诗歌”的，而我本质上是“理性”的、“散文”的。当我读到梭罗的《瓦尔登湖》，我的确感到我对它的喜爱超过了任何诗歌。这就是我在诗歌路上浅尝辄止，最终转向散文写作的原因。我是一个本能地习惯于在事物中寻找意义的人。我有一盒《世界管弦乐名曲》磁带，其中有俄罗斯作曲家鲍罗丁的《在中亚细亚草原上》。这也是一首海子极喜欢的乐曲，有时在写作中他也会突然跑来听一听(如西川《怀念(之一)》所讲：“在他的房间里，你找不到电视机、录音机、甚至收音机。海子在贫穷，单调与孤独之中写作。”)。我们曾各自谈了对这首乐曲的理解。我是从“意义”着眼的，我听到的是东方驼队在暮色草原上沉重的行程，及俄罗斯民族的忧郁与悲戚。海子则更多地是从“精神”来理解的。(恕我已记不准他的话了)。另有一次，我们无意中谈起各自的笔名。海子原名查海生，我以为他的笔名是取“大海的儿子”之意，海子否认了。当时我孤陋到尚不知蒙藏高地的湖泊，是被诗意地称为“海子”的。他问我的笔名来历，我说起初来自北岛的一首我很喜爱的诗《岸》。此外，这个名字在视觉上是一片朴素风景；还有它原本的谐音可警我在灵魂上自励一生。这是一个宜看不宜称的笔名，至今无论是别人这么叫我，还是我自称，我都有点难于开口。

布莱认为，年青一代的美国诗人在成长中，正在被学院生活的稳定、富裕所软化。他主张诗人应自觉接近自然和底层普通大众，过艰苦的日子。和梭罗一样，他身体力行。布莱从哈佛大学毕业，在纽约生活几年后，便迁到了明尼苏达州马迪森市附近的一个农场。在美国，我还知道诗人弗洛斯特和散文大师怀特等，亦在农场(美国的乡村)定居。在僻远的地方生活久了的诗人，唯一感到不利的是什么呢?布莱说：“最近我认识到住在一个不需要你，不敬重艺术的城镇，就一定会产生自我怀疑。是的，叶芝有时和自己争辩：不知多少次好奇地想到自己，原可以在一些人人能理解和分享的事物中证实自己的价值。”住到昌平这座距市区 30 公里，毫无文化和精神可言的北方小城的海子，是否具有与布莱相同的感受呢?海子曾有一首关于“孤独”的诗，发表时，我注意到他换了这样一个标题：《在昌平的孤独》。海子死后，

由诗转向散文的钟鸣君，在他的一篇名为《中间地带》文章中，煞有介事地肯定：“海子的自杀与他生活、往返的两个地区有关。”即一面是单调乏味的小镇；一面是他上过大学，有许多亲密朋友，精神可以得到拓展和丰富的文化中心。作者尽可从地缘分析角度谈论问题，但我不赞同这篇牵强、晦涩文章的武断结论。

在骆一禾致友人书信和西川的纪念文章里，都对海子的居室有所提及。一禾写道：“海子是个生命力很强，热爱生命的人。”“他的屋子里非常干净，一向如此。”的确这样。在他的楼道门上，贴着一幅优美的摄影作品，内容为风景中的欧洲城堡。从楼下上来，你会觉得这幅画在向你说：这是一个诗人的居所。一张床，几个书架，一只书桌，大体构成了我们这位热爱生活的诗人居所全部内容。墙上饰有一块醒目的富于民间色彩的大花布，一张梳着无数条小辫子的西藏女童照片，凡高的《向日葵》，还有一幅海子很喜爱的俄国画爱弗鲁贝尔的作品：画面是一个坐着的男孩或小伙子，英俊、漂亮，神情略显忧郁，画题为《坐着的魔鬼》。一禾说，海子的屋子里有一股非常浓郁的印度香的气味，并曾警告他“不要多点这种迷香”。这与他的写作有关。海子喜欢夜里写作，每晚他还要喝咖啡。

到了 1988 年上半年，他们搬进了新校。这使我们的来往骤然减少。新校在城东，由西环里骑车，至少需 20 分钟。海子不会骑车。我到他那去，又时常扑空。此后直到出事，近一年时间，我们见面的次数很有限。

1989 年 3 月 21 日，星期二，这是悲剧发生前 5 天。临近中午，我外出回来，意外地发现海子正站在楼下等我。他脸色憔悴，神情异样。还未上楼，他开口就说：“我差点死了。”他说，他夜里三点来过，见室内没有亮灯便走了。我问到底出了什么事情，他说事很复杂。到了楼上，他说他已四天没吃东西了，现在很想吃。我去厨房做饭，为他煮粥。正式谈话，是在吃饭时开始的。我拿来啤酒。他说不喝了，并发誓从今以后永不再喝酒(我不知海子是何时开始嗜酒的)。我认为这是一次生死转折，应该庆贺一下，再喝最后一次。我们喝了一瓶。他向我讲了事情的经过。上星期，他们教研室搞了一次聚餐，他喝醉了，说了许多同女友

关系的事，醒后大为懊悔。他觉得这是对女友的最大伤害，非常对不起她，特别是讲给了那些他平日极为鄙视的人听，罪不容恕，只想一死受过。我说，让我同她谈谈，她会谅解你的。他说，不行，这是他无法忍受的，因为这样她就知道了。后来，我们转了话题。谈到诸如《流放者的归来》，预言家诺斯特拉达穆斯及他的预言集《世纪连绵》，早逝的班禅大师等。下午4点，我们出来。我还要到校准备当晚的课，他提了一瓶啤酒。我说，你已发过誓了，不要再动酒。他说他先不回去，想到北面山上再独自呆会儿。他似乎不好意思回校，他仿佛对我说过他已在宿舍留好了遗书。我不知为什么当时没有充分估计事情的严重性。已经4天了，加上今天的情景，意识里，我总觉得事情已经“过去”。一位编报的朋友恰好要来昌平，我嘱他这天一块来谈谈。他答应了，我们在街上就这么分了手，我下意识地想，什么时候他还会突然跑来。

他没有来。4月2日，我收到城里一位朋友的信，劈头就是：“海子死了”。时间是3月26日。这消息惊天动地，使我毛发高耸。此时，我觉得我才是一个真正的有罪的人，不可宽恕。我为什么没有送他回去?为什么没有再去看看他?这些天我在干什么呢?今天才得到消息，且来自城里。在《海子死了》(原为《我的悲哀》，编辑改为此题》一文中，我做了深深的忏悔：“我们同在昌平。我可能是得知你欲入绝境的唯一的朋友，可能是你生前所见的最后一个朋友。然而我低估了你内心的痛苦和负疚的情感，忽略了你诗人高贵和脆弱的精神与灵魂。我没有给你更多的宽解与劝慰，我们的分别像往日一样简单，我万万没有想到从此竟永不能再见。我不知这5天你是怎么度过的，没有想起适时去看看你，那时我正意外地热衷于劝世，与培根为伍，去论他未论的幸福。我没有尽到一个朋友的责任，失去了或许能挽留住你的时机。这是我最大的疏忽和过失，我终生的悲哀和憾事。”

导致我疏忽的还有一个因素，即我一直认定，海子遇到大事，一定会去找骆一禾和西川。我深知他们的友谊：友好的大学同窗，亲如手足的诗歌兄弟。正如一禾在致友人书中所讲：“我们三人的友谊在北京是很著名的。”当时我与骆一禾和西川都不熟，无法也未想到与他们联系。后来，经一个写诗的朋友中介，我们在

一禾家里，就海子事，进行了一次长谈。3月21日，海子找过我后，并未再与他俩见面。一禾讲,海子24日可能去过火车站买票，25日晨离校去山海关，26日晨5时半在山海关至龙家营之间的铁道上卧轨。他选了一个火车爬坡的路段。他死得从容，身体完整地分为两截，眼镜也完好无损。他又好几天没吃东西，胃里很干净，只有几瓣桔子。他带在身上的遗书简单写着，我的死与任何人无关，遗作由骆一禾处理。

关于海子的死因，当时有各种说法。虚妄的，铁心的，听到别人的灾难便兴奋的。如：海子练气功走火入魔，想试试火车的力量；海子写完《太阳》之后，感到难以为继了；海子想以死来提高他的诗等。一禾的“有过‘天才生活’的人,大都死于脑子”的说法，是善意的，研究的，负责任的。他的角度，是依据海子留在校内的遗书中说他出现了思维混乱、头痛、幻听、耳鸣等症兆，伴有间或的吐血和肺烂了的幻觉等来确定的。他认为，“这是脑力使用过度以后脑损伤的症侯”。我特意通过电话与西川交换了一下看法。西川认为，加缪讲，任何诗人的自杀都是有其直接原因的，一禾的说法，提供了一个“背景”，它还是另有导火索的。我觉得这样的判断是全面的，客观的，接近真实的。而这个导火索，应该是3月21日海子讲的那件事情。

一禾称海子为“赤子”。这是一个真诚的,献身的诗歌赤子。海子曾计划出资一千元，自费请一学院剧团上演他的一部诗剧。他的这一心愿，未能实现。当他听说：“幸存者诗歌俱乐部”，是一只有对当代中国诗歌具有较大贡献的人方可加入的诗人组织，他便庄重地提出了申请，经过诗人林莽和一平的介绍，他带着他的景仰和赤诚，成了这个组织最年轻的成员。“幸存者诗歌俱乐部”成立于1987年冬，最初由尚在国内的“朦胧诗”主要诗人发起、构成。这是一些开创了一代诗风，启发并影响了后起的诗人。他们都有着诗歌成就与资历的背景，曾经沧海，骄傲，自信。他们中，有的人和蔼、可敬、具兄长之风；也有人狂放，言行不羁，蔑视新人。一次对海子诗歌的讨论，个别诗人的出言不逊，深深地伤害了海子。一禾说，为此海子在他面前哭过。(本文定稿后，诗人黑大春向我讲了这样一个细节:1989年4月2日，在“首届幸存者艺术节上，为自己的直率而伤了海子的诗人多多

痛悔不已，失声痛哭了很久。）

上海诗人陈东东，在他的《丧失了歌唱和倾听》悼文中，生动地把海子看作嗓子，把一禾看成一个倾听者，一只为诗歌（或海子的嗓子）存在的耳朵。这是个极为恰当和出色的比方。当我们读了一禾关于海子的文章和书信，我们会说，没有什么人比一禾更知海子及他的诗。一禾认为："海子是我们祖国给世界文学贡献的一位有世界眼光的诗人，他的诗歌质量之高，是不下于许多世界性诗人的，他的价值会随着时间而得到证明。"我非常赞同他的结论和信心。海子，一个祖国难得的"点石成金"的诗人，在他的短暂的写作生涯（成熟期：1984 – 1989）中，为祖国和人类留下了近500首抒情诗，7部长诗（诗剧），计200多万字的诗文作品。这里，我想再提两位早逝的俄罗斯诗人。一位是谢苗·雅可夫列维奇·纳德松，一个终年与海子相同的诗人，他死后，俄罗斯为他制作了金属棺材，举行了隆重葬礼，随后出版了他的诗歌全集。另一位是我们熟知的谢尔盖·叶赛宁，在他的故乡梁赞，每自9月21日（叶赛宁的诞辰日），都要举行俄罗斯文学日，他出生的康斯坦丁诺沃村，也以叶赛宁的名字命名，并与周围地区一起，被宣布为国家保护区。海子离世已经5年了，而他身后的一切，还仅限于朋友们私下的种种努力。（我感到非常惭愧的是，当时海子的后事料理、悼念活动及作品出版等，我都未能参与）。关于海子的作品，迄今我知道只出过两本。一本是沈阳的《土地》，另一本是南京的《海子骆一禾作品选》。这是两本在出版上困难重重的书。《土地》全赖可敬的一禾与西川的艰辛努力，他们编选，分别写序，筹措出版资金等等。从一禾致责任编辑的信里，我们可以看到这本不厚的诗集在出版上的困难程度。《海子骆一禾作品选》，则据说是南京两位友人自费出版的结果。

关于海子，我们应该做的还很多：世上应该有一部《海子全集》，应该有一本海子传记……。歌德说："你想了解一个作家吗，那你就应该到作家的故乡去看看。"在我没有看到这句话之前，我就曾有过到海子的家乡（我不知是安徽怀宁的什么村）去看看的想法，看看他诞生的那片土地，看看他葬在哪里。他的为国家贡献了一个诗人的贫穷的母亲，在她的长子离世后，又会陷入

到怎样的困境中?我幻想，期盼，并满怀信心地相信：海子一定会从他的祖国那里，得到像俄罗斯的叶赛宁那样的荣誉。

1994.4－5

诗人之死

吴晓东　谢凌岚

1. 十九世纪末叶以降，诗人为形而上的原因自杀已成为西方思想史中一个恒常的主题。无论是特拉克尔还是杰克·伦敦，无论是叶赛宁还是马雅可夫斯基，每个诗人个体生命的毁灭都会给西方思想界带来巨大而长久的震动，迫使人们去重新审视既成的生存秩序和生存意义，重新思索个体生命的终极价值。如果说生存就基本性而言只能是个体性的，因而任何个体生命的毁灭和消亡总给人以惊心动魄之感，那么诗人的自戕，尤其具有强大的震撼力。因为，“诗是一种精神”[1]，而诗人的死亡，则象征着某种绝对精神和终极价值的死亡。这就是诗人之死格外引人关切的原因所在。

自从世界的历史进入了十九世纪末叶之后，整个人类在精神上就始终未能从一种“世纪末”的情绪中挣脱出来。尼采敲响了人类理性正史的丧钟，斯宾格勒继而又宣布西方已走向了没落，于是人类迎来了如海德格尔所描述的世界之夜。这是人类生存的虚无的暗夜，当此之际，“痛苦，死亡，爱的本质都不再是明朗的了”[2],这是一种对生存的目的意义和终极价值的怀疑的心态，是人类生存的一个无法摆脱的梦魇。正是在这种生存虚无的黑暗底色之中，出现了世界范围内的如此集中的诗人自杀现象。这种历史现象几乎是前所未有的。

在这个充满着生存危机感的境况之下，诗人一直是一种特殊的存在。“诗人何为”?海德格尔曾如此拷问过诗人所禀赋的全人类的历史使命。他认为，在整个世界陷于贫困的危机境地之

际，唯有真正的诗人在思考着生存的本质，思考着生存的意义。诗人以自己超乎常人的敏锐，以自己悲天悯人的情怀，以自己对于存在的形而上感知，以自己诗的追寻蕴含着整个人类的终极关怀，并且在这个没落的时代把对终极目的沉思与眷顾注入到每一个个体生命之中，去洞见生存的意义和尺度。唯有真正的诗人才可能不计世俗的功利得失而把思考的意向超越现象界的纷纭表象而去思索时间，思索死亡，思索存在，思索人类的出路，而当他自身面临着生存的无法解脱的终极意义上的虚无与荒诞之时，他便以身殉道，用自己高贵的生命去证明和烛照生存的虚空。

因此，诗人的自杀必然是惊心动魄的。在本质上它标志着诗人对生存的终极原因的眷顾程度，标志着诗人对"现存在"方式的最富于力度和震憾的逼问和否定。从某种意义上讲，诗人的自杀，象征着诗人生命价值的最大限度的实现和确证。

于是，不难理解为什么诗人的笔下会充斥着"死亡"的意象，不难理解为什么这些诗人的诗歌中会弥漫着一种"先行到死"的忧郁情绪。死亡是诗人所无法规避的一个形而上的问题，沉思死亡即是沉思存在，即是沉思人的本性。西方的许多诗人，从里尔克到荷尔德林到黑塞，都笼罩着死亡的恒久的巨大阴影。在这些诗人的观念中，"死亡是现存在的一种不可代替的，不确定的，最后的可能性"，"本然的实存只能这样来对待死亡，即它在死亡的这种不确定的可能性性质中来观察它"，"将来就存在于应被把握的可能性之中，它不断地由死亡这一最极端和最不确定的可能性提供背景"(3)。

死亡无疑是个体生命与生俱来的漆黑的底色和背景，只不过这种底色为常人所不自觉罢了。

2. 汉民族历来缺乏对于死亡的执著和思考。孔子的"未知生，焉知死"一下就把死的问题悬置起来，以致绵延了几千年之久的汉民族文化中绝少对死亡的沉思与歌吟。而死亡作为生存的基本参照和背景必然会给生带来空前的力度，对死缺乏真正的自觉意识，其后果必然是对生缺乏真正的自觉。

当时间的钟摆走到了二十世纪末叶，古老的民族之中终于产生了以自杀来洞见生存的危机与虚无的先觉者。一九八九年三月二十六日，被誉为"诗坛怪杰"的新诗潮代表诗人之一，年仅二十

五岁的诗人海子，留下将近二百万字的诗稿，在山海关卧轨自杀。

一种深刻的危机早已潜伏在我们所驻足的这个时代，而海子的死把对这种危机的体验和自觉推向极致。从此，生存的危机感更加明朗化了。

诚如世界进入了夜半时分一样，汉民族其实早就笼罩在生存危机的阴影之中了。这不仅仅是作为民族群体生存的危机，更是“人”的意义上个体生存的危机，只不过我们民族对于“人”的危机太缺乏自觉罢了。海子之死，第一次表明作为个体的“存在”意识已经潜移默化地渗透到我们的生存观念之中。可以说自从一八四〇年西方利用船坚炮利打破了中国大门之际，民族生存的危机意识就一直威胁着中国人。整个中国的近现代历史便是民族救亡图存的历史。民族的“种”的存在的主题一直占据着统治地位。而在几近一个半世纪之后，这种“人”的危机意识才在个体先觉者的身上产生。只有我们民族的每个个体生命都面临生存价值的危机感的时候，才能在最大限度上显示出生命的内驱力，而我们这个民族的总体获救的真正曙光，正在这种直面危机所唤醒的人的自觉之中。

海子在他达到顶峰状态的诗作《太阳》(4)中表明，他正是在这种生存的危机意识中开始他的人的觉醒的。他发现已经“走到了人类的尽头”，在这种绝境之中“一切都不存在”，而生存只不过是“走进上帝的血中去腐烂。”他终于无法忍受这种腐朽而黑暗的存在，而让自己的个体生命毁灭了。

几乎是第一次，诗人的自杀距离我们如此切近，从而把我们反面对着的死亡的惘惘的威胁明朗化了。从此死亡不再是一个暧昧不明的难以觉察的生存背景，而是转化为一种生存前景，作为一种情结，一种心绪，一种伸手可及的状态沉潜于每个人的心理深处了。注定从此我们的生存要变得凝重而忧郁。

如果说另一个异质文化传统中的诗人自杀对我们来说尚是一种遥远的回声，那么海子之死则逼迫我们直面生存的危机感。海子以他的自杀提醒我们：生是需要理由的。当诗人经过痛苦的追索仍旧寻找不到生存的确凿的理由时，这一切便转化为死的理由。而一旦当我们对生的理由开始质疑并且无法判定既成生命秩序和生存状态具有自明性的时候，我们的个体生命的生存危机便开始了。

海子死了，这对于在瞒和骗中沉睡了几千年的中国知识界来说，无异于一个神示。也许从此每个人的生存不再自明而且自足了。每个人都必须思考自己活下去的理由究竟是什么。当这个世界不再为我们的生存提供充分的目的和意义的时候，一切都变成了对荒诞的生存能容忍何种程度的问题。那么我们是选择苟且偷生还是选择绝望中的抗争？

3. 海子的自杀昭示了个体生命存在的悲凉意味。在这个世界上如果要生存下去，对于生存和死亡有着清醒的自觉意识的生命来说，是艰难的。他们要承受着常人所无法承受的“生命之轻”和“生命之重”，他们要忍受生存的焦虑和空虚感，他们要时时为生存下去寻找勇气和毅力，而偶然和必然性的死亡却永远像一柄悬在头上的达摩克利斯剑，随时都准备君临。似乎在漫长的人类历史中个体的命运永远在劫难逃。

然而就海子自身而言，他又未尝不是幸运的。既然死亡为生存提供了“最极端和最不确定”的黑色的背景，那么，唯有自杀才是同死亡宿命的主动的抗争。因而海子之死，也许意味着永恒的解脱，同时更意味着诗人形象的最后完成。

沃尔夫冈曾这样评价黑尔克：

> 正当那把人引向生活的高峰的东西刚刚显露出意义时，死却在人那里出现了。这死者指的不是“一般的死”，……而是“巨大的死”，是不可重复的个体所完成和做出的一项无法规避的特殊功业。[5]

中国诗坛的后来者当会记取海子这种前无古人的“特殊功业”的！

注释：

(1) E.M. 福斯特　《天国之乐》。

(2) 海德格尔《诗人何为》，转引自刘小枫《拯救与逍遥》第75页。

(3) 施太格缪勒　《当代哲学主流》第186——188页。

(4) 《太阳》，刊于《十月》八九年第一、二期。

(5) 沃尔夫冈　《现代德国哲学主潮》。

形而上死

李　超

诗门以内的景致，我所知很少，算是外行。但海子一九八九年春的死讯，却是听说了的。他写过《亚洲铜》，“亚洲铜，亚洲铜/祖父死在这里，父亲死在这里，我也会死在这里/你是唯一的一块埋人的地方。”

南京的朋友寄来了一本《海子骆一禾作品集》，觉得突兀。由于孤陋，我不知道海子死后只两个月，骆一禾也接踵而去。骆一禾患先天脑血管病，编纂出版海子诗集时，死于脑溢血。诗集没出，他也搭了进去。死的时候，海子二十五岁，骆一禾二十八岁，都没到写出最成熟的诗章的年龄。用一本作品集将两位诗人合墓而葬，恰似还了天愿。

这是一部烫手的书。除海子、骆一禾留下的各类作品，书里也辑下了不少友人的文字，涉及了诗，诗人，诗人之死。他们排成了送葬的队列，肩起棺木，向诗的深部徐徐歌行。

死是一种诱人的话题，死留下的空白巨大，每一活人都能从中寻得一席。所以死者的坟茔，就是生者说话的客室。死易被诗化。诗人的死每每是绝唱、是大话题，因为“诗人是一种精神”。

对海子死因的解释有许多种。一是，海子写完《太阳》，创造力面临绝境，写不出诗，宁愿一死。另一种说法近乎俚俗，即海子以死，来抬举其诗的价码。这些说法都似曾相识，不知尾随了多少诗人的自杀，很容易流通。骆一禾在一封信里反对了海子创造力穷尽的说法，因为它必然导致海子以死换取名誉的判断。

他说，有过天才生活的人，大都死于脑子，海子在遗书里说，他的思维混乱，头痛耳鸣，间有吐血和烂肺的幻觉，也是脑疾。骆一禾说，“这里有命运因素”。后来他本人也死于此症。两种死法，一种命运，也就是诗人的命运。

艺术是艺术，无不奴役艺术的主人。诗是艺术的贵族，诗人在诗下，就尤其轻贱，可谓奴婢。日本名誉棋圣藤泽秀行(在棋盘上写过不少大诗)也体验到这种奴役，棋道高处，他屡次险生。他曾对中国棋手说过，棋手必须专一棋艺，甚至要牺牲世俗幸福。这话使人想起荣格，他说，伟大艺术家的传记证明了，“孕育在艺术家心中的作品是一种自然力，它以自然本身固有的狂暴力量和机敏狡猾去实现它的目的，而完全不考虑作为它的载体的艺术家的个人命运。”(《论分析心理学与诗歌的关系》)

说了这些，只是想说，诗人手里没有个人命运在握，也无法以死从事任何交易。诗主持着生命，将诗人一丝不苟地抛入诗的实践。当然，平庸诗人不提。

海子写麦地，骆一禾也写麦地。他们执迷于麦地，把这一意象呈送给中国诗界，有人就称其为“麦地诗人”。他们的诗多着墨于北方乡村，而麦地诗则是其中的上品。

麦地/别人看见你，觉得你温暖，美丽/我则站在你痛苦质问的中心/被你灼伤/我站在太阳，痛苦的芒上

海子《答复》

麦地，我乡村里的部落/你在哪儿呵/你怎不叫我世代的诗人如焚

骆一禾《久唱》

星座闪闪发光/棋局和长空在苍天底下放慢/只见心脏，只见青花/稻麦，这是使我们消失的事物。

骆一禾《壮烈风景》

这里，麦地抽象了，枝蔓细节均已剔除，只剩下麦地生命本身，和诗人焦灼痛苦的内心相照。麦地是丧失，又是依恋，同时还是多种指向的逼问和抒情。海子在《诗学：一份提纲》里谈过

对大地的认识，或可参比：诗人歌唱大地，正在于失去了大地，漂泊的灵魂必得寻找替代，就是欲望。大地恢宏的生命力只能用欲望来指称；麦地上只有诗人的内心冲突，它渴求的是对话，更高的和解。

荷尔德林和里尔克写过大地，埃利蒂斯写过爱琴海，但麦地更贴近我们。麦地使人联想很多，都和我们民族情感的实质相关，麦地既不在地狱，也入不了天堂。麦地诗让人心颤，所以心颤，还在于道出了生死，是生死的渊薮。燎原在《孪生的麦地之子》中写着，这些诗"触及了死亡光明的核心"。雅斯贝尔斯讲过一种"母亲神观念"，说大地孕育万物，抚爱它们，使其成熟，但又扼杀它们，毁灭它们，使其复归自己的子宫(《悲剧与超越》)。

麦地使人想起梵高。

海子写过梵高，例如《死亡之诗》之三《采摘葵花》，"我仍在沉睡/在我睡梦的身上/开放了彩色的葵花/那双采摘的手/仍像葵花田中/美丽笨拙的鸭子。"骆一禾也写过梵高，有纪念梵高的《向日葵》：

> 葵花，你使我的大地如此不安/像神秘的星辰战乱/上有鲜黄的火球笼盖/丝柏倾斜着，在大地的/乳汁里/默默无间，烧倒了向日葵

可见梵高是两位诗人的精神伙伴。海子是南方人，按说该选择稻田，可他选择了北方，独钟麦地。麦地干裂，稻田湿润；麦地骚动，贫瘠，稻田平静，丰饶；麦地是火，是雪，而稻田是水，是雨。麦地比稻田更沉重，痛苦。这些投合了海子浪漫主义诗人的本性，追逐崇高，向往悲剧。

梵高多次描绘麦地，《有柏树的小麦地》,《夕阳和播种者》,《丰收景象》，《麦田上的乌鸦》，等等。他画完《麦地上的乌鸦》(见《梵高传》一书封底)，就自毙于麦地。梵高的画，光是核心，狷狂的色彩和粗厉的线条均来自光，而光来自太阳。海子和骆一禾的诗，似乎就是梵高的画的文学形象，他们怀着不安的心灵向太阳行礼。

赤道，/全身披满了大火/流淌于太阳的内部。/太阳，被千万只饥饿的头颅抬向更高的地方/你或者尽快成长，成为我/或者属于我。/隶属于我的光明/隶属于我的力量……赤道，全身披满了大火，流淌于我的内部

海子《太阳王》

如果说/我爱世界/我本是世界的燃料/那世界是我的燃烧/当万物烧灼之时/它不再陷入万物有类的界限/万物是很孤独的/我们都被吞没

骆一禾《女神》

太阳是自然之主，唯太阳的博大，可以宽容死亡，疼痛，灾难。太阳也是诗性之源，两位诗人如两首一身，同时挑选了太阳。诗里，我们可见诗人毁灭与再生的冲动，和自然达成同一的冲动。麦地是平面的，麦地的漂泊也是平面的，只有面对太阳，才能形成升腾的格局。如果要描述海子和骆一禾的诗路，我想，就是从温情到激情，从麦地到太阳。

相对论中有句话，“光在大质量客体处弯曲”，骆一禾从中体验到了诗意，心魂不定。而海子干脆以史诗投入赤道，以接近太阳。因此他的诗滚烫，金属般地生光。骆一禾称海子的道路，是“火的漩涡的道路”。

海子在《我热爱的诗人——荷尔德林》中，说出了对梵高和荷尔德林的仰慕，“他们流着泪迎接朝霞。他们光着脑袋画天空和石头，让太阳做洗礼，这是一些把宇宙当庙堂的诗人。”据说他的陋室里，只有一张梵高的《向日葵》。

体验了生死，诗的形式就被主体力量所胀破了，诗的外形成了雕虫小技。“太阳打在地上，太阳/打在地上”；“黄金在天上舞蹈/命令我歌唱”(海子)，“想起方向的诞生/血就砍在地上”(骆一禾)。这种诗是本色的诗。技巧和机巧被一步迈过，直抵于大诗。

海子写到荷尔德林时说，“诗歌是一场烈火，而不是修辞练习”。他说诗有自己安静的神秘的本质，同时，“痛苦一刀砍下，诗就短了”。骆一禾也相似，他对后现代主义文学大体持否定态

度，认为这类聪明作品是作家心力低下的证实。他体味到了“诗歌的深渊”，并说，“诗是生命律动的损耗，也是它的感情……诗已是我生命律动的损耗，但还未能深如它的感情。”这是浪漫主义诗人的诗论，悲剧诗人的诗论。

写麦地诗时，是一九八五年到一九八八年。那时不少诗人纷然筑起自己的诗歌作坊，或实验间，炼丹一样写诗，景象喧嚣。只是海子和骆一禾很孤独。沉默的时候，他们写了麦地。有人说，当时伟大的诗人重新被他们敬仰，雪莱，拜伦，济慈，莱蒙托夫。他们希望再次建立大度、成熟、正派的诗歌形象，即诗人相关于诗歌的最本来的含义。诗与生存，诗与灵魂，又和他们相逢了。之后，海子写了诗剧《太阳》，骆一禾写了史诗《世界的血》和《大海》。

虽说抒写死亡的诗人未必就是大诗人，但大诗人是定要抒写死亡的，德国的浪漫派诗人们把这一主题推上了高峰。如果有恶，那么死亡就是至恶，作为否定，它将生命兜底斩断，无一脱漏。诗人无法回避这个主题。艾略特在《荒原》的开篇，引用了一段希腊神话，说阿波罗的情人西比尔吊在瓶子里，几乎成了空躯。孩子们问她，“西比尔，你要什么？”她说：“我要死。”于是，《荒原》就从《死者葬仪》开始了。倘若没有死亡，我们的全部价值就会倒地不起，人的自贬，怕连蛹虫也不如。人无一死，也就不会有爱(创造的直接动力)，爱的存在，正基于抵抗死亡。作为生命的肯定形式，爱(海子所讲的欲望)是死亡给予的。里尔克说，“只有从死这一方面(如果不是把死亡看作绝灭，而是想象为一个彻底的无与伦比的强度)，那么我相信，只有从死这一方面，才有可能透彻地判断爱。”(《马尔特札记》)他在一首诗里写，只有尝过死的罂粟，那最妙的音素，才再也不会失落。所以诗人布罗茨基在《文明之子》里说，“诗人之死”听起来比“诗人之生”更具体，“写诗是死亡活动”。用中国诗人的话，谓“先行至死”，或“生死齐一”。

炽爱，才有资格言死。海子、骆一禾是生命的爱者。是爱，不是贪恋。所谓生命，是大生命。骆一禾认为，“生命是一个大于我的存在。”海子死后，他说，“我更加痛恨死亡了”，“我

反对死亡"。海子借助于诗性，把这一观念推向另一高度。死前写的《我热爱的诗人——荷尔德林》，可视为他的宣言。他说，有两类诗人，一类热爱风景，但只是爱风景中的自己；另一类诗人则热爱景色中的灵魂，热爱风景中大生命的呼吸。

> 要热爱生命，不要热爱自我，要热爱风景而不要仅仅热爱自己的眼睛。这诗歌的全部意思是什么?做一个热爱"人类秘密"的诗人。这秘密既包括人兽之间的秘密，也包括人神、天地之间的秘密。你必须答应热爱时间的秘密。做一个诗人，你必须热爱人类的秘密，在神圣的黑夜中走遍大地，热爱人类的痛苦和幸福，忍受那必须忍受的，歌唱那些应该歌唱的。

正由于爱诗，爱生命，骆一禾才反对把玩死亡。现在，所谓死亡的现代意识越发多了，骆一禾在《艺术思维中的惯性》中，称之为"动辄闹鬼"，这一"死亡拜物教"，无非是换得"现代"的手腕。据说海子死后，有些诗人悦上眉梢，海子开了中国当代先锋诗人的死亡先河，似乎诗歌因而就"现代"了。对此，海子何言，骆一禾何言，可想而知了。不错，我们有陌生于死亡的传统，所以死亡之声也很轻薄。道出死，就必须说出爱。

从气质说，海子是灵感，促动他的是天性的灵光，生命现象在他孩子般的眼里，是惊诧，是颤栗。骆一禾凭借的是知识人格，他驾御的是沉思。燎原说，两位孪生的麦地之子出了麦地之后，海子开始了麦地上空的精神漂游，而骆一禾沿着这条光线，自燃着倒在最终的光明。海子自许是浪漫主义诗人，倾慕死亡和灾难，敌视生命的功利，借此达到崇高之境。最后，海子索性丢掉诗人的衣饰，直接扮演了悲剧英雄。他在《伟大的诗歌》里写到，"伟大的诗歌，不是感情的诗歌，也不是抒情的诗歌，不是原始材料的片断流动，而是主体人类有某一瞬间突入自身的宏伟——是主体人类在原始力量中的一次性诗歌行动。"他追念过雪莱们，说"他们悲剧性的存在是诗中之诗。他们美好的毁灭就是人类的象征。"诗人之死，似乎成了必然。我想海子之死，说透了，是

企望于刹那间达成与诗性的等一。

再说骆一禾。

他是理想主义诗人，对死亡命运的沉思，在他那里就是自觉。其结果是反抗，“不能永远生活，就迅速生活”(《生存之地》)，“黑暗是永恒的，而光明/必须运行”(《世界的血》)。黑暗命运的恐惧和焦虑，使他转向其反面，反抗的同时，天堂的形象出现了。

> *秋天深了，神的家中鹰在集合/神的故乡鹰在言语/秋天深了，王在写诗/在这个世界上秋天深了/该得到的尚未得到/该丧失的早已丧失*

这篇作品叫《秋》，诗人将人性与诗性，人性与神性的界限拂乱了。宗白华先生在讨论歌德时说过，诗人的宇宙观应是泛神的。在长诗《飞行》里，骆一禾写了飞行。鸟在飞行，太阳也在飞行，也就是说人在飞行，神也在飞行。前边永是黑暗，黑暗可以越过，但接下的是飞行的又一开始。这就是骆一禾的理想，“飞行是超越，也是最本质的生存”。这就是骆一禾，既看到生命的黑暗无助，又看到生命的辉煌。如梵高所言，“一切我所向着自然创作的，是栗子，从火中取出来的。啊，那些不信任太阳的人是背弃了神的人。”

记得读中学时，物理老师解释“极限”概念，在黑板上画了一头牛，用粉笔往牛背上堆草。堆呀堆呀，他说，总有一根草——堆上去，牛就会倒下，那么这根草就是极限。海子之死，原因的罗列就像往牛背上堆草。并不是哪根草压垮了诗人，而是，每一根草都促成了极限。它们铸就了诗人，也铸成了诗人之死。

人是有缺陷的，是经不起推敲的，人的历史，也就是弥补这块缺陷的历史。也许，这就是它留给自己的位置，神性入座，诗性入座，人类才有一种圆满之感，如同白天不够美妙，夜里才做美妙的梦。海子甚至骆一禾的诗证明了，他们所要建立的，是诗的天国，诗的乌托邦，以此来覆盖死亡命运，普渡心灵，使人达到完满。至少，他们留下了感人的诗篇。就此而言，他们的死应

给予昂贵的评价。我们不能没有这根不屈的神经。死亡是诗人的宿命，也是诗人的至尊。

一九九二年六月四日于北京铁匠营

中间地带

钟 鸣

海子的自杀与他生活、往返的两个地区有关，一面是单调乏味的小镇，这种单调，是由于公共生活的乐趣已全部退缩为家庭私秘和不同类型的交头接耳形成的，没有真正值得谈论的东西，生活重复、空虚、具体、晦涩、沉重，人只感到在无止境地下坠。

相反，首都，这座他上过大学，有许多亲密朋友的城市却是不乏机会，精神可以得到拓展和丰富的文化中心。这座城市建设冲突，摹仿成性，大胆妄为，充照了政治幻觉、复杂的身世、客气但城府很深的名流、在风沙和温带大陆性季风型气候里逐步退化的女性的美貌、又忙又累的脸、成功的逃税者、暧昧的中产阶级、冠冕堂皇的保守主义，涉猎上流社会的拙劣动机和举止、频繁的社交、宴会、典礼、光荣和梦想、轻浮与急躁、滞重。

海子要以不同的身份和态度来应付这两种生活，他一边得到了休恩的鼻子嗅这座什么都接受，又什么都排斥的城市，它是巴黎、纽约、伦敦片刻之间的局部错位，又是耶路撒冷、婆罗浮屠和日本神社一种奇妙的杂交。这座含混的城市把古代燕京的门坊和现代西尔斯式的大厦不可能地熔为一体。激进而保守，骄傲而又不十分自信，发布指示却两耳闭塞，声张平等、正义却官道森严。同时，海子又用这只膨胀的鼻子，转过来，惶惑地嗅着小镇可怜而又无可奈何的孤立状态。中国的每一座城市都有许多这样的卫星小镇。它们是地理意义上的仆人。对北京来说，小镇是一种合理的牺牲，而北京对这些星罗棋布的附属物来说，却是一种

不合理的轻佻和高大。

海子在两个地区都不作长时间的停留。因为这两个地区都赋予了他一种居住权，一种责任和看法——它们彼此是出发地，又互为终点。因此，当海子作为这两个地区的代言人，在判断的法庭上相互审查、挑剔、对质，寻找机会，抓住对方的每一个弱点和纰漏时是可以想象的。在两地他都是陌生人，一个乡村邮差，不断用身历其境的地貌，风土人情和人们以不同方式打发日子，听凭堕落、涣散的细节使双方受到刺激。他用两种方言进行周期性的拜访和嘲讽。他这样做，很容易使双方都陷入了尴尬和难言之苦而随时存心抛弃他，出卖他，以保地区和平。他的陌生对于面对面的虚伪手段和人们引以为豪的本地特色有一种威慑。除非他有充分的理由使这两个表面对峙、而私下却在串通的地区，相信他是可以被利用的，而且，在传递各种坏消息的时候最好有一种含蓄的，大家都能够心领神会的形式，否则，他会被双方拒之门外。这种形式自然指的是写作,当然是一般人眼里的那种写作，它与城市里带纹饰的柱子，拱门和长廊没有什么不同。但当写作真正到了海子手中，那就完全是另外一回事了。他身不由己地卷入了一场道义上的冲突，一种肉体的、同时又是文字的耗散性的双向运动和历险，写作帮助他挣脱了物质的外壳而考究精美的内核，成全了他超凡脱俗，靠敏锐嗅觉行事的怪癖行为。在急速的写作中，他像一只带着青铜坠饰的大鸟凭虚凌空，俯瞰着大地所有互施强暴、敌对两半的市镇。他越公允，便越孤立。他的判断和担心就像他实际看到的那样丝毫不能取得妥协。情绪对立的两半，一半哭泣，一半耻笑；一半嗔怪，一半恭敬;一半扶摇直上，另一半却沉入地狱。

他很想摆脱这种身首异处的状况，想升得再高一些，尽量把两个地区的全景和细部统一起来。这种占据某个制高点的愿望，促成了他精神上的中间地带，他在那里看到了从来没有展示过的景观：他生活的两个地区，或者说两种生活方式和可能吧，犹如暮色中的原野，在血腥中慢慢合拢。这种现象令人震惊，他突然感到再也没有获得双重信任的必要了。万事万物都在卑鄙地同流合污，而他需要的只是一种精神合谐，把人们引向愉悦的市政设施，需要的是灵魂经过一番微不足道地处理后的高度和中立，一

种新的视点和肉体可悲的遗弃、落实。当然，这种肉体的栖息之地，并不是没有选择的，它必须是一个中间地带，与他生活过的两个地区放在同一水平线上，但保持着丝毫不差的距离。是一片消除了全部差别的真空，一个具有臆想之美的风景区，为月亮、大海、柠檬、树木、古风、缅怀生离死别的男女、多情的中世纪混合气氛所笼罩。

他卸去肉体重荷的所在地是一个听得见海水的地方，一段铁路——仔细想来非常可笑，简洁、冷漠的铁路穿过这里，绵亘在他曾生活过的两个地区之间。这段铁路过去把他送往冲突的领域，而现在成了他摆脱这种冲突，摧毁自己的工具，是他身体获得平衡的、必不可少的地点，也是他最后徒步达到的天国车站。在这块坡地上，火车开进的速度很慢，海子选择了火车的中间部位，两副轮子的绝对中间，这种等距离留下了片刻时间，既宽容，又不允许太多的恐惧和痛苦。在他卧轨自杀后，人们只忙着验明身份、收尸、报讯、哀悼、为出版他的身后著作募捐。但没有人去注意海子一分为二的躯体所达到的精确程度以及它的含义，更没有留心他最后带在身边的那个桔子，是不是也按照等距离规则玩了一场死亡游戏。干净的两半，没有流血和狼藉。

1989.6.15

海子·行动

(《选自第二次背叛》)

韩 东

海子自杀身死，第三代诗歌内部议论纷纷。死亡及其方式使海子的面孔变得深奥。不论他的本意如何，这次死亡在具体的时空内无可回避地成了一个象征。正像有人指出的那样：中国当代先锋诗人还没有自杀的呢！海子是第一人。言下之意，海子死得其所、恰到好处、正是时候。他们为此欣喜若狂，第三代诗歌运动也似乎向前大大推进了一步。这里，除了头脑简单的认同(西方现代主义运动)外，还有一个更深刻的原因——第三代诗人对行动的渴望。自杀是行动最极端的形式，它理应受到行动主义者们的推崇。

我曾讲过第三代诗歌的共性特征：实验。实验就其反证本质而言就是对传统诗歌概念的背叛。到了极至，甚至否定诗必须由语言材料构成。纸笔也纯属多此一举或者可有可无。诗至此可以是身体的艺术、行动的艺术。为了和日常生活区别开来，行动主义者一直在寻求超凡脱俗的行动。他们酗酒、打架、玩女人、四处流浪、培养怪癖，以此来证明自己是一个诗人。最终他们发现自己非但不能免俗，而且境况越发糟糕。现在，只有死亡没有一试了。海子之死对于他们自我确立的意义不言自明。但这些和海子本人毕竟无关。

海子之死只能是诗人悲惨处境和内心冲突的一个证明。我们不能从他的死亡去追溯他的诗歌，而只能从他的诗歌中去发现使他赴死的秘密。如果说海子是为诗歌而死的，那一定说明他的创造力已面临绝境。死是一个解脱，而非任何意义上的升华。

写不出诗来就应该一死吗?如果有人向我们证明了这一点，诗歌的事业就是值得我们付出全部生命的。关于海子之死的猜测永远得不到证实，无论是行动意义上的还是诗歌意义上的。但就我读到他的那些极为优秀的作品而言，我坚持认为海子是一个写不出诗来就宁愿一死的人。虽然这很可能不是这次死亡的具体原因。

与海子说几句家常话

简　宁

今天是1999年1月7日。10年前的今夜，海子写下了：火回到火，黑夜回到黑夜，永恒回到永恒……一切仿佛谶语，你仿佛已经做好了准备，奔赴那个遥远的路程。但我猜想那个时刻，你还是幸福的，虽然这幸福已经蒙上了面对尘世的羞愧，你仍然能够安详地说，给第一条河每一座山取一个温暖的名字，陌生人，我也为你祝福……愿你在尘世获得幸福……

我就是那个接受了你的祝福的陌生人。对你来说，我是一个陌生人。我甚至不敢希望，你活着的时候曾经听说过我的名字。你听说过吗？也许。你回到安庆的时候，住在我们一个共同的朋友沈天鸿家里。你们并排坐在沙发上，抽烟，喝茶，闲聊，你把腿架在前面的矮凳上，光着的脚趾淘气地弯曲着，沈天鸿忽然侧过脸来——这位当过八年渔民的诗人永远是一副宽厚、平静的样子——你知道吗？咱们还有一个老乡在北京，也是写诗的，叫简宁——你双臂向上一举，伸了个懒腰，顺便打了个呵欠，嘴里含含糊糊的：好像见过这个名字，诗写得很平庸嘛……沈天鸿没理会，继续说，他回安庆的时候，也总是住在我这儿……你懒洋洋地拖长了语调，是吗，然后继续扯到别的话题……

不，这只是我杜撰的一幕情景。只是在你死后，我才知道，你回安庆的时候，也和我一样，总是住在沈天鸿家里。但是我没有向他打听，你们闲聊的时候是否谈到过我。或许压根没有提起过我的名字。因为沈天鸿本来就是个不爱多话的兄长。我与他相聚的时间也不很多，我没如此询问，大概因为这样问他，我会觉

得冒犯或冒失。只是在你死后，我偶尔想象，你或许这样说起过我。不，我不知道你在评点人物时是否尖刻，但我想象，有你那样的天才，应该是尖刻的。年轻诗人们交朋结友，往往是以才华分别的。我想，以才华论，我是没有资格成为你的朋友的……如果我们真的相识了，你会说，简宁吗，只是人还不错……

那又如何?我后来认识了差不多你所有的朋友，骆一禾、西川、老木、唐晓渡夫妇、阿吾、邹静之、四川或上海的诗人等等，还有在另外的场合遇见了一个不写诗的孙理波，他说在昌平的时候与你住过一个屋子，你们很要好云云，这些人差不多也都是我最喜欢的朋友。但是我们没有成为朋友。我们俩之间是陌生人。海子，我对你说，这令我羞愧……我出门的时候感到羞愧，有一段时间，全国的诗人和爱好诗歌的人们，都在谈论你，但我一言不发，我不敢对人家说，你是我一个秘密的兄弟——你那么激烈，让我目瞪口呆——你说吧，你说我两手空空。你最爱说的这个词，也是我想说的。10年前的今夜，你说我就是一把空空的铁锹，铁锹空得连灰尘也没有……

我一言不发，10年。当我们在纸上写下10年、20年，似乎有一大片崇山峻岭横亘眼前，但是只要你展开触摸的手掌，所有的日子就会像尘埃和露珠一样轻轻碎落——原来我们曾经如此奢华地挥霍和花销——原来我们还是没有长大成人，却早已苍老衰朽——不，你永远不需要说这些伤感无力的词汇，你把你的声音、你的形象、你的生命定格在那个激越的瞬间，你毋须衰老。当你躺在那道冰凉的铁轨上，耳朵里听见由远而近、由低而高的轰隆隆的声音的时候，你想到了什么?还是一无所想?

我不愿意说，说肯定是错的，不愿意想，想肯定是错的，甚至不愿意问，问也是错的。你残忍地饮尽了杯中的最后一滴。但是也无法责怪你。也许残忍是天才的权力?骆一禾在你的《土地》序言里写道："我拒绝接受他的死，虽然这是事实……"我至今仍然记得1989年3月20几号，他在电话里通知我你的死讯时那种无法抑制又在努力抑制的悲痛的语调。在一片五花八门的乱哄哄的喧嚷里，西川不得不写作《死亡后记》出面澄清你的死因，一些私人的可见的因素，我读到这篇文章的时候，能够想象他写作时的痛苦和困惑。而我在人民文学出版社见到他给你整理的一

大摞抄写得工工整整的手稿时，异常感动你有着多么好的朋友！让我说吧，海子，对如此挚爱你和你挚爱的人们，你是不公平的。

何止如此，还有家中的亲人呢?20年前，1979年9月初的一天，我第一次离开家乡，和我的同班同学储谦谨坐了15公里的汽车，住在怀宁县高河镇储谦谨的舅舅家，准备搭乘第二天早晨开往合肥的长途汽车，到学校报到。海子，你不会笑话我，这是我第一次来到平原，第一次走出村庄20公里之外的地方，在这之前，我连县城都没有到过。我记得吃晚饭的时候，舅舅兴高采烈地告诉我们：我们镇上也有一个孩子，查湾的，考到了北大，他跟你们差不多大，家里也像你们俩一样穷……”舅舅一边往我们碗里夹着他从稻田抓来的黄鳝，一再叮咛我们：“你们到了城里，可要争气啊!家里就靠你们了……”是的，海子，如果不是高考，我想至少还要推迟5、6年的时间我们才能随一股股打工的民工潮进入城市，才有机会见识所谓的现代文明。我们都是家中的长子，脚下都有好几个弟弟妹妹，我们从小都被教育要报答劳累的父母。你死后，我在诗人中间听到许许多多对你神话般的评价，但是，在一群老乡中间，也是在储谦谨家里——他是高河人，博士后毕业后，现在是中国科学院物理所的研究员了——我听到一种最为尖刻、刺耳的批评：“他爹娘白养他了！”我跳起来辩护，但我知道我的辩护在不读诗歌的人中间是无力的。海子，平心而论，我对你一个人说，这种不客气的批评同样也是真实的。

然而是错误的。今天我能举出两条无可辩驳的理由：首先是我们争气了。我们做不到的地方不是我们不争气。骆一禾这样描述你的开支情况：“他微薄的工资也时常要寄回贫困的家里去，用于垫付种子、农肥款子和帮助三个弟弟上学的学费，在他死后留存的家信里我看到他的弟弟至今没有配上一副眼镜。”我自己不敢妄称孝子，但多少年来，我的收入里第一笔开销也是寄给家乡父母的。1989年，你死的时候，月薪才是几十元人民币，我也整天在为工作、房子、儿子的户口奔波不停，还要操心弟弟妹妹的上学、工作等等问题。西川说：“你可以嘲笑一个皇帝的富有，但你却不能嘲笑一个诗人的贫穷。”然而，贫穷却在嘲笑着

诗人，压迫和折磨着诗人，它取走诗人的精力、营养、健康以及在人群中间的尊严。因为诗人名称的最后一个字还是人。我知道诗人的贫穷是历史的现实，古今中外莫不如此，但却未必是合理的。而且肯定是不公正的。古今中外，繁荣的诗歌时代必定是诗人日子比较好过的时代。诗人的贫穷不是诗人的罪过，然而的确是一桩文明的罪过。只是诗人往往揽回这桩罪过。海子，你说："石头的财富言语的财富使我至今辛酸。"如何不辛酸?你付出了多大的劳动，却毫无尘世的报酬!海子，原谅我卑贱和愚钝的想象，如果当时你的物质生活是富裕的，你各方面的精神生活也许能改善许多，也许能减缓和开阔你的跋涉，也许不至于走到这暴烈的一步!但也只是也许。

我日后在丰子恺《缘缘堂随笔集》里读到一副对联："百善孝当先，论心不论事，论事天下无孝子；万恶淫为首，论事不论心，论心世间无好人。"我引此联作为申辩的第二条论据。自然，以"孝"这个词来说你未必准确，还或许会遭迂腐之讥，因为众所周知你是现代主义的诗人啊，但我知道你的神圣之心里肯定包括了传统的"孝"。我几乎在你所有诗篇里都能辩认出一种安庆老乡古朴的声调，你写下的"麦子"、"夜晚"、"月亮"、"水"等等，都有着怀宁县丘陵黄土的骨血，这是在你身后成千上万的追随者写下这些词汇时候所没有的："诗人，你无力偿还/麦地和光芒的情义/一种愿望/一种善良/你无力偿还"，众多吟诵这首诗的人们读不出你的沉痛，或者读成了对自己在现世中卑猥的伤感。谁能承接你的语调中间的罪疚啊!它从天而降，落在你的怀里，你抱紧它，搏斗或者撕咬，它钻入你的心中，你看不见它，寻找它，终于炼出火眼金睛，但不是孙悟空的，也不是你喜爱的兰波或者梭罗的，叶赛宁与你有点皮毛的相似，但你没有了叶赛宁的无赖气，雪莱与你有些血肉的联系，但你没有了雪莱受到的女性的哺育和柔情，你要严峻和严酷一些，也许荷尔德林与你有着同样的骨架，但你的身后和头上没有上帝。我相信你的确有灵视的能力，能够亲眼见到鬼神："大婶拉过两位小堂弟/站在我面前/像两截黑炭//日光其实很强/一种万物生长的鞭子和血!"你曾经仔细辨析诗歌的"王"和"王子"，但是你还是成为了"王子"，高贵而神圣的哈姆雷特，甚至你坚定、倔强的回

答里也还隐藏着哈姆雷特式的软弱："当我痛苦地站在你面前/你不能说我一无所有/你不能说我两手空空"——麦地对于你首先不是美的，而是一个神秘的质问者，而你说，你站在太阳痛苦的芒上。这芒，是麦地之芒，更是太阳之芒。所以我要说，你是中国第一位也是最后一位乡土诗人，没有人像你那样，把乡土或土地不是在情绪上而是在本体上神圣化了。你把乡土举进光芒之中，而自身理所当然地落进了黑暗,因为你选择自己作为了支点。土地的抒情王子!没有读过你的诗篇的老乡，如何得知你的孝心!大孝不孝是也!看看《土地》中你写下的《土地的处境与宿命》吧，你知道你是她的儿子!海子，作为一个同乡，我如何能够真正地责怪你!

由于你承担的，你需要全神贯注，由于你要看清一万年，而不是一百年，这个时代的普遍主题对你够不成主题。你的诗歌于此几乎只字不提。但是时代也以漠然回答了你的漠然。当千万人沿着长安街奔赴某一个中心时,你一个人悄悄走向了另一个方向，另一个终点。仿佛一个寓言，一声呼应，你却以自己的命运阐释了时代的命运。西川敏锐地觉察到这年年初故乡之行给你带来的荒凉之感。一个时代结束了，这个时代的梦想,这个时代的情怀!恰恰是鄙视和遗弃这个时代的人，象征了这个时代!不，海子，我不想在这里解读你的诗歌，或许我没有这个能力，或许我没有准备好，我只是告诉你我的揣想，或许是混乱甚至无聊的。

生存是沉重的，而生活是艰难的。当生存和生活在某一个时刻突然以排山倒海的压力袭击一个人的时候，他的肉身可能会遭毁灭之灾。不独诗人，我相信大部分人一生中都会遇到这样的时刻，但大部分人都未必就此走上绝途。常常是，一些平凡庸常的乐趣或者责任拉住了我们，使那崇高的时刻下跌，归于日常的轨道。有时候，当那个瞬间被改变或者稀释或者延宕以后，问题本身也可能改变性质或面貌。你说"幸福说：'瞧这个诗人/他比我本人还要幸福'"，然而这样的幸福是危险的，人的肉身未必能够承受，因此它未必就是幸福，当然它也未必就不是幸福。你活着的时候，我为什么没去找你?一方面我为生活奔忙，另一方面是懒惰，总是想，来日方长，大家总有见面的机会。终于没有了这样的机会，我反问自己，如果我们当初相识，互相来往密

切，我本人会不会对你有所影响呢?我不敢跟别人这么说，这个想法太狂妄了。但是我也的确有这种想法，而且无法阻止自己不止一次地这么想,我会以我粗俗和平庸带给你一些粗俗和平庸吧?倒回去看，这是你需要的呵!是的，如果你的生活中多一点粗俗和平庸，你会不会燃烧得慢一点?但是后来有一个事实告诉我这的确只是一个粗俗和平庸的想象。我后来认识了青年诗人戈麦，一个星期之前，我们还在一块喝酒、聊天，一个星期之后听说了他的噩耗，回想当时，对他的精神状况，竟然毫无觉察。是的，怎么可能指望一个平庸的人去影响一个杰出的人呢?但是，即便我对你完全是一个陌生人，我读你的诗歌，在享受喜悦的同时也总会产生一种债务的感觉。我作为一个陌生人承受了你的祝福，让我学着你的口气说，我无力偿还……

在一篇公之与众的文字里，我这样谈到自己与你，自己觉得是不得体的。希望你不要见怪。和你的趣味相近的是，我也讨厌修辞的花哨。安庆人容易激烈，本世纪我最喜欢的三个安庆人都是激烈的，陈独秀、朱湘，还有你。你走之后,有一个安庆老乡，原来写诗，不敢再写了。我说的多耸人听闻?我说句得罪人的话，安庆人，不激烈，便猥琐。我希望自己不要激烈，但更不要猥琐……这一篇罗嗦的言语是不是就有些猥琐?在你诗集的灵前，你听见还是不听见?你说，陌生人，我也为你祝福……愿你在尘世获得幸福/我只愿面朝大海，春暖花开。你掉过头去了，我在你的背影里说，高蹈的英灵，愿你听见你想听见的，想必你已经听见了……

1999年1.7夜

海　子

陈　超

海子是纯粹的农家子弟。在物质生活上，始终是贫困无告的人。但他的诗是高贵、壮阔、澡雪精神的，他为自己虚构了一个血缘幻像，以致使他更像是异邦失去庄园的贵族的孩子。悲怆，高大，撒手尘寰。

海子不可思议。他启示录般短暂的一生，使任何有良知的诗人都感到痛心。他的自杀，几欲造成先锋艺术中高迈激情暂时的缺席，如果不是永久的话。海子是圣徒般的诗人，他捐躯的意志具有“不顾”的性质，以致当我们返观他的诗作时，竟产生了一种准神学意义。

但我与海子的交往是极为有限的，仅有两次为某诗刊约稿。直截了当，没有任何具体的交流，彼此小小的自尊心所致。这成为我的遗憾之一。

海子的长诗可作精确的原型分析。这意味着这些诗中含有原型分析诗评家所喜欢依赖的稳定内涵。这内涵是理性的。但海子却一直在创作态度上为情感辩护。也许在他看来，“理性”就是有限，他更愿意扩大、加深生命内部的无限可能性，以提供新的更本质的“生命的知识”，而不是文化的知识。

他早期的诗作，如《亚洲铜》、《母亲抱着白虎走过海洋》、《思念前生》等还没有唯我倾向，对扩张、白热、华采采取了弃置态度。他的欲望只朝形式洞开。所以，当我后来看到他的诗变为暴烈、混浊、劲哀、高蹈、孤决时，就感到诗人一生的写作是天性或本能的宿命进程，不断形成真实的“我”。

1986年之后，诗人将自己的创作朝两个极端推演。一类是大量抒情短诗，从农耕文化的衰亡入手，写出汉人对千百年来生存真正根基的感恩和缅怀。语境明彻、称颂、忧伤、领受植物的“神”恩。《麦地》、《答复》、《重建家园》、《询问》、《月光》(还有长诗《土地》)等是其代表。另一类是长卷《太阳》(生前已完成七部，尚有一些断简残篇)。这时的海子，仿佛已从有罪孽的生存中退出，运行于宇宙的大火之上。他审判、预言、从天下视，使卑污的人群有如弥赛亚脚下的畜类。他发出的福音勿宁说是咒语，他似乎不再许以人们第七天的抚慰。海子猛烈展开天空火焰的宗卷，超出我们活人的视界之外，成为一种洪流世界的歌声。

生命中寥寥要语，海子竟写了多少篇幅。他曲解圣经，重铸圣训，是要在死亡之前加速度地完成一生的愿望吗?谁能输还海子炽灼的鲜血?谁能“续完”或“对称”海子的法度?我们鉴临海子留下的元素或词根，感到无从度量。这种瞽者般的光明，太深奥了；这种疼痛的单足人般的“升阶之歌”，我们无法“续完”。

Lighting!上帝说有光就有了光。它是诗人不断重临的起点吗?它是极乐的还是悲怆的或是合二而一的起点啊!?

但海子的诗同时在某种程度上又是封闭的。他与他所崇仰荷尔德林最深切的不同在于，他的诗伴有阵发的、亢奋的“自我迷恋”(或那喀索斯式的自我崇拜更准确些?)倾向。如果说荷尔德林是在茫茫黑夜里漫游，在吟咏中寻找隐去的神的踪迹的话，年轻的海子则更愿意把自己看作神——或至少是有慧根、有卓见的神子。这使他的诗歌精神在高度的自由博大中又受到这种自由和博大的束缚。正如美国诗人哈特·克兰所言：“你的自由暗中把你留住!”的确，极端的自我迷恋常常会使我们无多了悟。从海子诗歌二元对立意象系列的规则操作中，我们有些遗憾地发现，有许多海子能够呈现或孳生的生命原动力，被闭抑了，沉睡了，或是诗人有意推卸了。在许多时候，我们大家也许都缺乏艾略特所说的“谦卑的智慧”。是种族积习的缠扰吗?谦卑在我们这里竟好像是一桩十分新奇的事。

然而无论何时，我们都会怀着圣洁的情感谈到海子和他的

诗。也可以预料，后起的众多诗人会从海子提供的精神场中完成自己的发挥、变演。“海子是得永生的”，骆一禾的话没有错。我们会看到无数的诗人继续创造了海子之所是。

1993

下编

思想探析

反对月亮
反对月亮肚子上绿色浇灌天空

韩波，我的生理之王
韩波，我远嫁他方的姐妹早夭之子
韩波，语言的水兽和姑娘们的秘密情郎

韩波在天之巨大下面——脊背坼裂

上路，上路韩波如醉舟
不顾一切地上路
韩波如装满医生的车子
远方如韩波的病人
远方如树的手指怀孕花果

反对老家的中产阶级

韩波是野兽睫毛上淫浪的波浪

村中的韩波
毒药之父

——海子遗诗《献给韩波：诗歌的烈士》

海子《亚洲铜》探析

奚 密

于是在桃花、火把的引领之下
灵魂有了飞翔的可能
西川：《为海子而作》(1990年9月12日)

本文讨论重点是海子的《亚洲铜》。这首诗写于一九八四年，一九八五年一月出版的《现代诗内部交流资料》即以《亚洲铜》为一栏诗的标题，虽然在篇幅上它比该栏其他作品(如欧阳江河的《悬棺》、石光华的《吃鹰》、廖亦武的《情侣》都小得多。其受重视可见一斑。此后它也被收入几本诗选，可算是海子作品中迄今为止最脍炙人口的一首诗。

但这并不是我选择谈它的主因。根据骆一禾一九八九年四月二十八日写给袁安的信及西川在《怀念》中所说的，海子留下两百多万字的文稿，包括五百首抒情诗、七部诗剧(未完)、小说、论文和日记。除了多种正式出版的诗选和诗歌辞典、以及非正式出版的民办诗刊(如《汉诗：二十世纪编年史》、《九十年代》、《巴别塔》等)，目前为止我能看到的只有《海子、骆一禾作品集》(以是简称《作品集》)和长诗《土地》。因此，掌握的资料只是海子全部作品中极小的部分，难免有见一漏万、以偏盖全之虞。

然而，在研读了手边有限的资料后[1]，我仍以为《亚洲铜》在海子作品中占着非常重要的地位，不仅因为它是首好诗，而且

它提供了一条进人海子诗歌世界的有力线索。一九八三年秋天海子搬到离北京六十多里的小城昌平居住，开始了从一九八四到一九八九年间五年的创作高峰。《亚洲铜》代表此丰收期的启始，具体而微地呈现出海子日后建立的庞大复杂的象征体系。经由对《亚洲铜》文本的探析，我试图阐示它和海子其他作品之间交互指涉的诠释网络，烘托勾勒海子整体诗观诗学的轮廓。最后试从历史角度将《亚洲铜》着眼于当代大陆前卫诗歌发展过程中，综论其关键过渡期的象征意义。

亚洲铜

亚洲铜，亚洲铜
祖父死在这里，父亲死在这里，我也会死在这里
你是唯一的一块埋人的地方

亚洲铜，亚洲铜
爱怀疑和爱飞翔的鸟，淹没一切的是海水
你的主人却是青草，住在自己细小的腰上，守住野花的手掌和秘密

亚洲铜，亚洲铜
看见了吗?那两只白鸽子，它是屈原遗落在沙滩上的白鞋子
让我们——我们和河流一起，穿上它吧

亚洲铜，亚洲铜
击鼓之后，我们把在黑暗中跳舞的心脏叫做月亮
这月亮主要由你构成

首先，诗名值得思索。铜的意象可能有双重含义。它的颜色和质地隐射中国北方坚硬强悍的黄土地。海子虽生长在安徽安庆，但是他作品中描绘的景致更多是北方的——包括读者熟悉的麦地、村庄、原野等，与较早的多多、芒克相似。其次，作为矿

藏，铜深埋于地下，暗示人根自土地的本质(Chthonus)。综合这两层意义，我们或可说海子眼中的中国——有时以“东方”代称——是一块深藏在亚洲大陆下坚实的矿苗。

第一段诗写家族——父系家族——的延续，从祖父到父亲到“我”。延续的焦点却在于死而不是生：所谓乡土是家族成员埋葬之所在，令人联想到“落叶归根”的传统观念，强调个人和土地的认同。如一九八七年长诗《土地》第二章所说的：

麦地收容躯壳和你的尸体　各种混乱的再生
在季节的腐败或更新中
只有你低声歌唱

死亡和生命、腐败和更新本是一环之两极，循环替代不已。强调死亡正是强调人来自土地的根源，与诗题相呼应：人埋在地里，正如深藏的铜矿一样，是其自然的归宿。亦如《弥赛亚》(《太阳》诗剧中天堂大合唱)所说：

5. 人类来自地球的内部。
6. 也去往球的内部。(《作品集》，137页)

第二段的视野由家族转向自然，由地下朝地上看：飞鸟、大海、青草和野花。青草被称为黄土地《亚洲铜》的主人，也是野花的呵护者。相对于第一段死亡的意象，第二段昭显青草野花渺小而无所不在、坚韧自足的生命。生命的流动涌现在自然中俯拾皆是“鸟在飞翔、海在汹涌、青草和野花在处处生长。自然界的生机也在人的身体里激荡，而在海子的诗观里，它最凝聚、有力、崇高的表现莫过于诗与艺术。

因此，自然和诗人之间的转换变形也是理所当然的。自然不仅仅是比拟象征人类世界的修辞仓库，两者在本质上并无差异；同样的生命力创造力在两间激荡，也就是海子所谓的“诗人与天国合一”。(《作品集》，155页)在这个意义上，海子对人与自然的领会颇接近庄子梦蝶、物化无我的道家境界。在《思念前生》里，海子直指庄子为他的“前生”：

庄子想混入
凝望月亮的野兽
骨头一寸一寸
在肚脐上下
像树枝一样长着

也许庄子是我
摸一摸树皮
开始对自己的身子
亲切
亲切又苦恼
月亮触到我
仿佛我是光着身子
光着身子
进出

母亲如门，对我轻轻开着（《作品集》页 33 – 34。）

野兽——庄子——树——我——月亮——母亲。物我之间的界限是流动的而不是绝对的。同样的状态也可在《死亡之诗（三：采摘葵花）——给凡高的小叙事诗）》中看到：

雨夜偷牛的人
爬进了我的窗户
在我做梦的身子上
采摘葵花

我仍在沉睡
在我睡梦的身子上
开放了彩色的葵花
那双采摘的手
仍像葵花田中

美丽笨拙的鸭子。

雨夜偷牛的人
把我从人类
身体中偷走。
我仍在沉睡。
我被带到身体之外。
葵花之外。我是世界上
第一头母牛(死的皇后)
我觉得自己很美
我仍在沉睡。

雨夜偷牛的人
于是非常高兴
自己变成了另外的彩色母牛
在我的身体中
兴高采烈地奔跑(《作品集》,页 8 – 9。)

这首诗最突出之处倒不是意象的跳跃或奇异的联想,而是随着诗的展开,意象之间的内外、大小、主客、彼此关系愈来愈模糊暧昧,甚至消散瓦解。头两段葵花开在“我”的身上,但到了第三段,“我”反而被“带到葵花之外”。从头到尾“我”一直在沉睡中,但是诗末偷牛的人却跑到他的梦里,变成一头和“我”一样的母牛,在“我”的身体里奔跑。所有逻辑范畴和概念界线均变得毫无意义。

根据以上的探析,我以为自然意在海子作品不仅是单纯的比喻,更常常召唤象征同样流动在人与物、诗与艺术之中的生命原创力。例如野花可以和诗连接在一起。在《叶赛宁》第一节里,海子称野花为“我的村庄公主”,“安坐痛苦的北方/生下诗人”(《东方金字塔》页 225);它也是“一双安祥燃烧的灯”,“坐在泥土这黑色的灯台上/生下诗人叶赛宁”(同上)。灯火或广意的火是海子成熟期作品中最重要的象征,代表诗所凝聚的崇高而原始的生命力和创造力。它表现在一系列的相关意象里:除了灯

火或火焰，它也是太阳和赤道，而诗人则是王、王子、是“擦亮灯火的第一位诗歌皇帝”(《太阳》)。火焰的喷吐除了与水的流动隐隐相通外，“原生的生命涌动”也具体呈现在鸟(尤其是鹰和鹏)的飞翔、(诗人)骑马旅行、龙的航行、呼吸“点燃星辰”(《传说》)里。在《祖国(或以梦为马)》里，海子道：

万人都要将火熄灭
我一人独将此火高高举起

小说《村庄》里，在一场洪水退去后，“他”割下自己的头颅来盛放火焰，带回给妻子。那高举的火、盛在头颅里的最初的火就是诗。

诗的第三段指向屈原以追溯另一种家谱——诗的传承和诗人的系谱。在《八月之杯》里海子写道：

一口空杯子　装满了我撕碎的诗行……
一口空杯子内的父亲啊
内心的鞭子将我们绑在一起抽打(《作品集》页39)

“父亲”在这里是诗歌的、象征的，而不是生理的、现实里的父亲。而屈原，作为中国诗传统之父，被诗人认同，当可理解。《亚洲铜》里屈原的鞋子化身为白鸽子，暗示高洁的情操和超越的心灵，这正是屈原——中国传统中被放逐的先知、被误解的诗人之原型——留给后代诗人最珍贵的遗产。

海子在论及诗人典范时，谈的多半是外国诗人。他最推崇的诗人——他称他们为“王”——是但丁、莎士比亚和歌德。盲诗人荷马也是他景仰的，其他的“王子”则包括：雪莱、荷尔德林、叶赛宁、爱伦坡、兰波、马罗等。在中国诗人中，唯一在海子诗歌体系里占重要地位的似乎只有屈原。前面提及骆一禾致袁安的信里，谈到海子的史诗背景时，也将屈原和三位西方大诗人并列。虽然李白、李贺、王维等也曾出现在海子的诗里，但总体来说，他对中国古典诗人的评价不高，并流露出明显的反感。在《王子、太阳神之子》一文里，他说：“我恨东方诗人的文人气质。他们

苍白孱弱，自以为是。他们隐藏和陶醉于自己的趣味之中。他们把一切都变成趣味。这是最令我难以忍受的。”(《作品集》页178)

除了《亚洲铜》，海子对屈原的推崇和认同也表露于一九八六年发表的长诗《但是水、水》第四篇第二节里。在“招魂”、“湘水”、“楚国的歌王”等意象构成的氛围里。诗人呼唤道：

痛苦的诗人
是你陪着我——所有的灾难才成为节日……
龙舟竞行
只记得一组桃树，早上古老的醒来
我双手摸到你
太阳血染白衣：野花巢于足迹(《汉诗：二十世纪编年史·一九八六》页29)

野花的象征意义前面已讨论过，“太阳血染”的白衣则令人联想到《亚洲铜》里的白鸽子；两者最终与诗歌紧密相连。除了上述的野花——诗人——火这一意象组，白鸽子也有类似的网络。写于一九八六年八月的《谣曲之二》是这样的：

白鸽白鸽你别说
美丽的脑袋小太阳
到了黑夜变月亮
白鸽白鸽你别说(《巴别塔》第一期页5)

从白鸽到小太阳到月亮，而太阳就是火、是诗、是诗人。至于月亮和诗的关系，在诗剧《遗址》第二幕里，我们看到群巫在合唱：

领：白色的鱼身子
高悬在晚上
高悬在晚上的是月亮
合：月亮

领：屈子呀，一个男人

合：一个男人

领：屈子呀

汨罗江的藻草缠身啷

屈子呀

合：一个男人

领：他轻轻走上岸去

一身白衣裳呀(《东方金字塔》页 228)

屈子穿的白衣和《亚洲铜》里的白鞋(白鸽)应和，而白衣又和鱼鳞般银白的月光相联，这种联想方式在较早的《亚洲铜》里已可注意到。

最后一段呈现的一组意象：从击鼓到心跳，从心跳到月亮，从月亮又回到大地。击鼓和跳舞的并列渲染出一种原始、诡异的气氛，引发初民部族文化神秘的、集体的原始仪式之联想。海子写过一些歌谣，有意采用古朴简单的语言、节奏和形式。他理想中的诗歌既是个人的，也是集体的。他对史诗的努力经营即为一例证。如西川所说的，海子“渴望建立一个庞大的诗歌帝国：东起尼罗河，西达太平洋，北至蒙古高原，南抵印度次大陆。”(《作品集》页 310)这个跨越含括几个古老文明的诗的蓝图也隐含创造集体诗歌的动机。虽然海子欲以但丁、莎士比亚和歌德为“当代中国诗歌”发展的“目标”，但是：

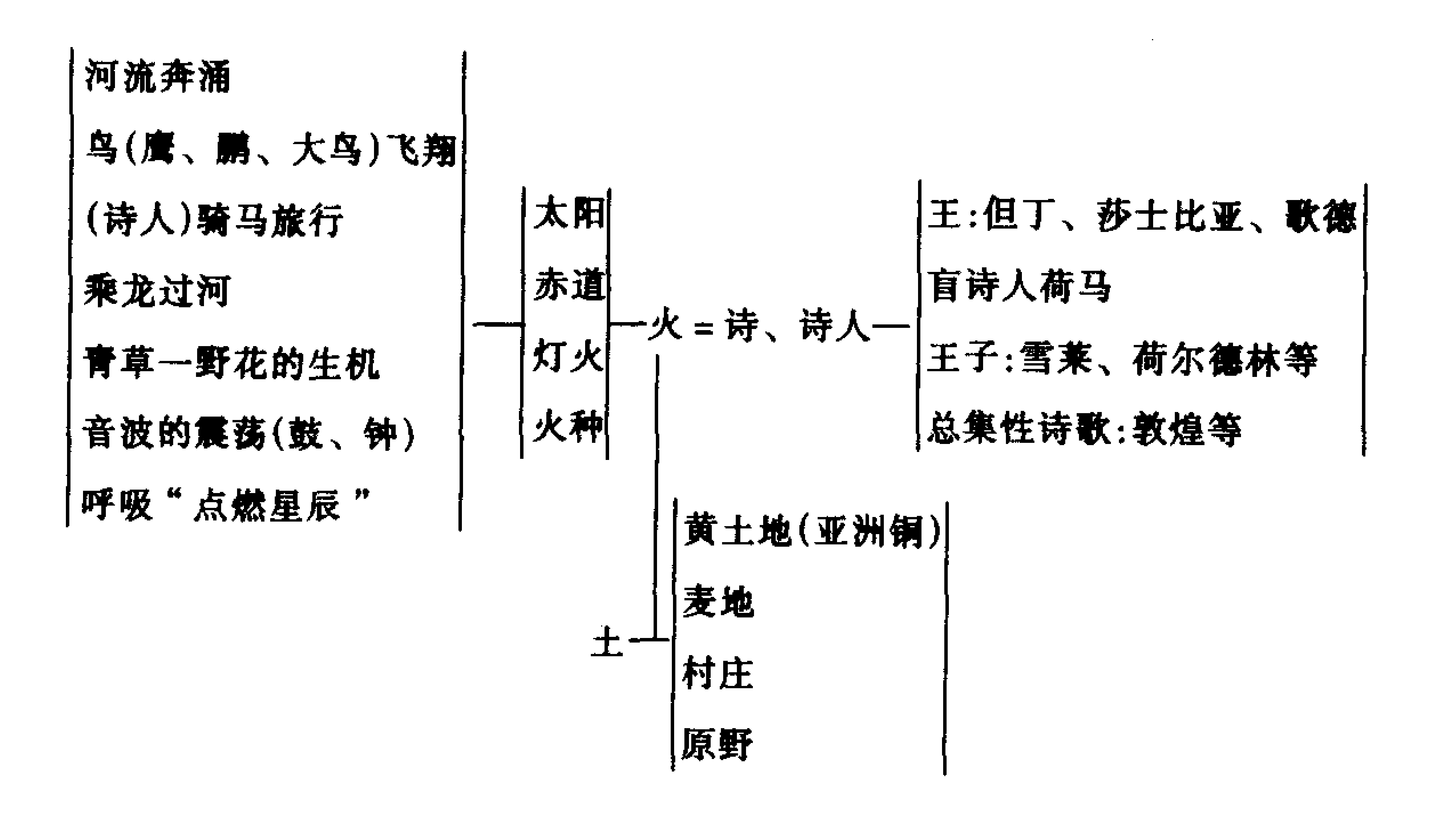
> 还有高一级的创造性诗歌——这是一种诗歌总集性质的东西——与其称之为伟大的诗歌，不如称之为伟大的人类精神——这是人类形象中迄今为止的最高成就。(《作品集》页 164)

最高成就表现在“人类的集体回忆或造型”。海子举的例子包括古埃及的金字塔、敦煌的佛教艺术、圣经旧约、印度两大史诗和奥义书、荷马两大史诗和回教的可兰经等。在题为《敦煌》的诗里，海子说：“敦煌是千年以前起了大火的森林”。如果我们同意火——诗歌在海子诗观里的首要象征意义，那么以上所列

的人类文明的最高成就均可视为诗的颠峰。如前面所提出的，对海子来说，燃烧在诗中的创造力和大自然里流动的生命力在本质上并无差异。

现在我们再回到《亚洲铜》第四段。诗中叠句(“亚洲铜”共出现八次)加上“铜”的拟声效果，将诗推向情绪、结构、意义诸层面的高潮。在充塞于天地间的咚咚鼓声中,月亮俨然是天、地、人共同的心脏，而这心脏又与土地《亚洲铜》认同。全诗以亚洲铜始，以亚洲铜终；视角由地下到地上到天上，最后又回到地下。层层叠进的意象和节奏在达到饱和之际回转,复归于起点,乃构成一圆满的循环。如海子在《诗学：一份提纲》中所说的，诗不外乎是“火在土中生存、呼吸、血液循环、生殖化为灰烬和再生的节奏”。(《作品集》页 155)

上面的诗论以《亚洲铜》为焦点，向外推衍，与海子其他(大多是以后)的作品相互指涉、诠释、印证。除了希望对诗的文本作深入的分析外，同时试图烘托勾勒海子诗歌世界之全貌。我以为海子作品中最重要的主题和象征：火——诗歌，早在一九八四年的短诗《亚洲铜》里即可见端倪。在《荷尔德林——我热爱的诗人》一文中，海子明白地指出：“从荷尔德林我懂得，诗歌是一场火。”(《作品集》页 188)以火为中心，诗人创造开展出许多组意象；这些群组之间又相互联系，形成一复杂庞大的象征体系。根据前面讨论过、加上少数未及提及的多种意象，我提出一初步、试验性的图解[2]：



《亚洲铜》的另一个意义，我以为在于它代表了当代大陆前卫诗发展过程中一个关键性的过渡阶段、甚至转折点。从七十年代后期到八十年代中期，前卫诗已展示了两种新的创作倾向和关注对象：先是对自我意义的重新定位(如七十至八十年代初北岛、顾城、舒婷等对自然、童年、爱情的寄托)，稍后是对文化、对中国寻根式的反思和建构(如八十年初江河、杨炼等对神话、边疆文化等原始材料的诠释和创新)。海子的《亚洲铜》一方面表现了寻根、“追求东方文化与现代意识”的“结合”(一九八五年一月《现代诗内部交流资料》前言)，另一方面也标志着从对本土文化过渡到对诗本身的反思。这当然绝不意味着以上三个阶段——对自我、寻根、诗本身的探索——可以截然划分、没有重叠、或没有相互影响，更不表示所有前卫诗人都参与或赞同这些探索方向。但是从历史角度观察，当代前卫诗的发展过程中，这些方向的兴起和演变实有迹可寻。从一九八六到八九年，诗人对诗本质——包括它与语言和存在之间的吊诡运作——的思考，其普遍性和多元性、广度和深度，都是前所未及的。这种思考正是海子成熟期作品的根本精神。《亚洲铜》承先启后的象征意义即在于此。

注释：

(1) 感谢王光明、刘麟、柯雷、欧阳江河诸位朋友提供宝贵的资料。我也参考了北大孙承斌同学的毕业论文《擦亮灯火的第一位诗歌皇帝》，此论文由萧东军同学提供，谨此致谢。

(2) 因篇幅所限，无法将细节一一说明。但是海子的象征体系里，意象之间的关系有时相当复杂，值得深入研究。例如作品中的龙和马实为相通的意象(“名字叫‘马’的龙”)，这点和屈原《离骚》中的用法有惊人的相似之处；以海子对屈原的情有独钟，恐怕不是巧合。

真理的祭献
读海子《黑夜的献诗》

崔卫平

在现代，抒情诗已经越来越成为一种稀有元素。因为抒情是一种“自然流露”(华滋华斯)，“流露”即意味着倒出、溢出，抒情诗本质上是这种赠送和给予。即便是面临各种混乱，它也具有能够凌驾或超越于种种混乱之上的一个本性，或者说源泉。源泉就是能源源不断地流出，抒情诗是在靠近源泉的地方并且为它所注满。一篇抒情诗或一个抒情诗人,都有它们自己的一个源泉，不断溯源而上而又顺流而下，便形成了抒情诗的所有活动。而现代人恰恰是源泉堵塞，是情感干涸和内心缺少水位,本雅明曾说:“波德莱尔面对的是读抒情诗很困难的读者。”中国的情况也越来越是这样。

海子是中国当代最优秀的抒情诗人。纵览他洋洋大观的诗篇，其中最令人震惊的元素便是他的抒情。这也许是他本人没有意识到的。(在某处他曾表达过自己“不想成为一个抒情诗人”)但不管他的本意如何，他的抒情的声音是他众多声音中最嘹亮、最尖锐的一种，是他被传诵得最远的声音。他的源泉是什么?他从中汲取又从中释放的根源是什么?让我们通过他那些优秀的抒情诗中最优秀的一首来寻找它。

黑夜的献诗

——献给黑夜的女儿

黑夜从大地上升起
遮住了光明的天空
丰收后荒凉的大地
黑夜从你内部上升

你从远方来，我到远方去
遥远的路程经过这里
天空一无所有
为何给我安慰

丰收之后荒凉的大地
人们取走了一年的收成
取走了粮食取走了马
留在地里的人，埋得很深

草叉闪闪发亮，稻草堆在火上
稻谷堆在黑暗的谷仓
谷仓中太黑暗、太寂静、太丰收
也太荒凉，我在丰收中看到了阎王的眼睛

黑雨滴一样的鸟群
从黄昏飞入黑夜
黑夜一无所有
为何给我安慰

走在路上
放声歌唱
大风刮过山冈
上面是无边的天空

称之为"黑夜的诗"，将这首诗的身份表达得很清楚："献"是献出，是捐献，捐赠，是将什么带到什么之前。这里暗示着一股涌泉的力量。实际上，人们祭献的对象也是人们从中汲取的那

种东西，所赠之物正是从祭献对象身上分有的，因此，“祭献——倒出”的过程，也是一个返回、被纳的过程。祭献神是向着神的返回；而这同时也是神本身的溢出和自身返回。祭献是黑夜也是返回到黑夜中，在黑夜的杯中啜饮，同时是黑夜本身的涌起、涌现。“黑夜”与“黑暗”又不同，“黑夜”是有可能性的，它包含着闪闪发光的东西在内。副标题“献给黑夜的女儿”是一个小小的自身破坏，它把“献诗”庄重、神圣的含义引向不太庄重、非神圣的情诗。“女儿”是柔性的，小而具体的，在这个方向上可以使所捐之物更柔和、更真切，更像是从人的舌尖上涌出的。

“黑夜”是什么?黑夜不是白昼，它是白昼的背面，不为人们的目光所熟悉、所习惯。它令人感到陌生、神秘、捉摸不定。因而它包含一种否定，意味着经由否定而分离出去的那种东西，是一个“它”。跟踪这个“它”的人，必定也是分离出去的，换句话来说，是在心灵、情感上经受了分离、分裂的人。没有一个内心和谐并与环境和谐的人会首先选中黑夜。那些进入黑夜者是被驱入者，是一些漂泊的灵魂。因此，“黑夜”一旦被“说出”，某种残酷的心灵解体已经发生。

“黑夜从大地上升起/遮住了光明的天空”

已经被分离出去的黑夜始终没有找到自己的安身之所，它仍然是不安的，焦虑的，它还在运行，运转，寻找着自己的道路，尽管它实际上并没有路径可循。它只是飘。这一回它升往天空。但这是危险的。一方面，天空何其遥远，路途何其漫长，这几乎是一条自杀的道路。另一方面，它又不得不忍受进一步的自身分离，上升即是脱离，脱离原来的地面，脱离刚刚安顿好的地方。沿着上升的道路，所留下的是一路带着余温的空缺。在这个意义上，上升即断裂。这种断裂的意味在一个“遮”字中充分呈现了。“遮”是拦住，挡住，在这里是“一分为二”。它即是黑夜的断裂，也是光明的断裂，升起的黑夜将“光明的天空”分作两截。光明在这种分离中急遽地下降，沿着刚才黑暗上升的道路滑下。如果把这个场面按一般说法称为光明和黑夜的交战的话，那么，

在一阵无声而激烈的前沿上厮杀之后，空中出现的是一些黑的和白的断柄残剑，交战的双方同时遭到折断。上升亦是一种失败，上升的道路亦是失败的道路。

“丰收后荒凉的大地/黑夜从你内部上升”

“大地”是一个承纳，它原本具有承纳的含义。但这是“荒凉”的大地，并且是“丰收后的荒凉”，因丰收而显得更荒凉。在它上面，曾经上演过春华秋实的戏剧，曾经轰轰烈烈，富于绚丽的色彩，此时却已经失去了往日的光彩，是被荒置的，寒冷的。它搏斗过，如今也已失败。因此，这么一个大地本身亦是不稳固的，是充满危机和焦虑的。它与荷尔德林的“大地”不同。荷尔德林的大地是“神性的大地”，是以神性作为它的内在尺度的，荷尔德林是在神性的大地上漫游和歌唱。海子的大地是自然的大地，是脆弱和无力自救的，或者毋宁说它是一个固体的黑夜，同样经历着难以弥合的分离，经历着没有归宿的漂泊。从上下文来看，“大地”的出现是在一开始上升之后的返回，是沿着与上升相反的方向进行回溯，回到地面、根基上来，但这个根基自身也是不牢固的，它仅是一个想象的、不可靠的虚假承纳。因而只有黑夜是永恒的，是目光所及唯一遇见的对象：

“黑夜从你内部上升”

第四句是对第一句的强化和加深，语气上更尖锐、更突兀、更决断。尤其是“你内部”，让人感到防不胜防。从字面上看，它首先是对大地的一次猝不及防的深入和侵入，是大地瓦解的声音，但是又不仅仅是有关大地的。“你”在海子那里始终是个难读、难解的谜。“你”是谁?一个“它者”。然而这个“它者”不是身外的，它是从自身内部分离和分裂出去的，并且还在不断分离和分裂，不断令“我”本人也感到惊讶和陌生。“你内部”也可读作“内部的你”，是自己身体内“异样”的血。广而言之，“你”是所有那些从自身分离和分裂出去的东西，包括大地的，作者本人的，以及读者的。它突如其来的出现，其实也是早就等

候在那里的。

> “你从远方来，我到远方去/遥远的路程经过这里/天空一无所有/为何给我安慰”

“你”的身份仍然是游移不定的，它的意义在于构成与“我”的对立，并且这是一种内部对立。第二小节的前两句，在继第一小节垂直方向上的升起和下降之后，出现了水平方向上的回流。实际上，它们是对于前面出现过的视觉场景的倒置，将它放到水平的视线上，也是对于它的重复和叠加，同样的危机仍然在上演。“你从远方来，我到远方去，”同样的漂泊，同样的徒劳，正如黑夜和天空一样。海子的心中总有两股相反的力量在拉锯，它们拼命地在争夺他，拥有他。他处于这两种力量的争斗、冲突之中，实际上，是处于激烈的自我冲突，自身分裂之中。对于个人来说，这已经不是一般的无所归宿。一般的无所归宿或漂泊，作为个人，仍然可能是完整的、统一的，他只是找不到一个安身立命之所，而在这里，“身”和“命”本身即是分裂的，身首异处，哪怕在自己身上也找不到一个统一的东西。因此，漂泊不是漂泊在某条道路上或只身在漂泊，而是无数的“我”(也是无数的“你”)同时分散在所有的道路上，在同一时刻既“经过这里”，也经过那里，经过那些尚叫不出名字来的许多地方。哀痛出现了。

> “天空一无所有/为何给我安慰”

——又回到了垂直的方向。此二句字面上简单、迅疾，它是重锤，是无名泪水的突然涌现。“天空一无所有”，这其中有一种撕心裂肺的东西。“天空”也是一个“根”，一个目光驻留的场所，而它归根结底是一场失败，那么，人的生命作为扎根在自己身上的东西，在它的底部，也是一无所获，也是一场毫无意义的失败。人的命运就像天空的命运，仅仅是作为遥远的背景，仅仅是各种力量的消长、抵消和没有结局的转换，“一切死于中途”，海子在另一首叫做《泪水》的诗中写道。这里出现的场景是非常

富于张力的：一边是高高在上、广大无边的“天空”，一边是飘泊在旅途中的小人影“我”，在这种紧张压力中，“我”的情感得到一次放射性的呈现。

接下来的部分，垂直在继续——海子即属于那种垂直生存、直上直下、不受世俗羁绊的人——不过这次彻底换了一个方向。不是以天空为中心，而是更深地投往大地，向着大地内部更深、更紧张地旋落。相同的事件在前面出现过，但这里扩至一倍。与上两小节主要以“上升”的主题相反，这里出现的是“下降”的主题：天空被砍去，大地从其内部得到呈现。仿佛诗人一笔写下了两首诗，下面讲述的是另外一个故事。

“丰收之后荒凉的大地/人们取走了一年的收成/取走了粮食取走了马/留在地里的人埋得很深”

该小节的首句“丰收之后荒凉的大地”，从结构上看，是向着开头的一次回复。这是海子常见的做法，采用前面已经出现过的某句诗行，作为下面某一小节的开始。这种歌唱的形式，民歌中用得最普遍，古典音乐里叫做“水磨式推进”，哲学上又把它称之为“自我缠绕”，对海子来说，这是一种经济、简单的手法，可以将他往返的、放射性的痛苦得到一种限制和有节奏的表达。

“取走了”的这个“取”字，也是一种放射性的词素。“取”是“拿”，“拿走”，并且是把原来放在某处、实在的或造成实在的东西拿走，把……从……里面取出来，而这东西本来是作为核心存放在那里，因而“取走”所造成的是空虚。“取走”是一种分裂。“取走了一年的收成”，“取走了粮食取走了马”，是大地的分裂，大地的痛苦。“取走”被“取”得远远的，分裂出去的东西再也不返回。大地被抽空了，抽干了，所谓“留在地里的人”，不过是为了更好地揭示这种抽空的存在，揭示被抽空之后所留下的空缺。他们是一些沉默，不会发声的影子，像回忆，痛苦的永远留在那里的记忆。

“埋得很深”意味着一股永远下坠的力量，仿佛黑暗的地心深处有一种吸引力，一种召唤，深不可测，深不见底，它是可怕的地狱、深渊，永远没有一个底部，永远不存在一个依托，因

此，也不存在走出它的可能。大地永远走不出自身，它是如此悲惨绝望，被取走而永远下沉是它永恒的宿命。

“草叉闪闪发亮，稻草堆在火上/稻谷堆在黑暗的谷仓/谷仓中太黑暗，太寂静，太丰收/也太荒凉，我在丰收中看到了阎王的眼睛”

这是一处燃烧的内心火焰。“闪闪发亮”意味着有另外的东西，照见另外的东西。而它们只有用内在的眼睛才能够看见。“稻草堆在火上”烘托出了一个隐秘、暗藏密室。“谷仓”是海子经常爱用的一个比喻，它便是这样一种密室：它是封闭的，也可以说是囚禁的，但这种囚禁的内部意味着打开，密闭的同时意味着出行，黑暗聚集之处也正是光明升起的地方，如同种子的内心潜伏着一束光，肉体的深处埋藏着一个心灵，子夜的前头正是光明的吐出。黑暗的谷仓是有可能性的，它太有可能性，它因痛苦而富有，又因富有而痛苦，即所谓“太黑暗,太寂静,太丰收”。然而既然是富有的，也可能是被剥夺的，既然是即将打开的，等待在它前面的，也可能是进一步的封闭的囚禁。闪电骤然升起，也意味着它倏忽熄灭。因此以“太丰收”一下子滑到“太荒凉”：

“我在丰收中看到了阎王的眼睛”

丰收即是一种死亡，种子不过是一些小小的尸体，在任何生命之上，都凌驾着一个更大的意志——“阎王”，它掌管着一切生的生，死的死，生的死和死的生，在它面前，生即是死，死即是生，其余一切都是徒劳，哪怕是内心的火焰，内心的光亮，它们未必不是一种盲目，是更深的埋葬，是埋葬得更彻底。“阎王读起来有些生硬，正和他本身的出现是生硬的一样。海子的“阎王”是土地的主宰和归宿，一切从土里生长出来的东西都要复归到它那儿去，它是中国的靡菲斯脱。

至此出现的这四个小节是可以拦腰截成两段的，其中土地的故事比天空的故事更为具体，更为实在。实际上，它们是同一个故事的不同穿插。这就是海子的故事。一方面，他努力接近天

空，接近遥远的空中的光明。另一方面，他对大地更熟悉、更了解，他自己是从泥土中生长起来的，土地的丰收、喜悦，它的徒劳、失败以及黑暗，都曾经流进了他的血液，长成了他的身体，他对它们念念不忘，因此，在任何情况下，他都在转述两种语言，讲述两个不同的主题。他的许多诗其实是他本人的精神自传：既向往天空又投往大地。他离去前的那批最好的抒情诗始终是他自己精神的总结和写照，另一首题为《黎明》，写作日期比《献诗》晚二十天，是同一个总故事的又一延伸，其中矛盾、对立的局面表达得更清楚不过：

荒凉大地承着荒凉天空的雷霆
圣书上卷是我的翅膀，无比明亮
有时像一个阴沉沉的冬天
圣书下卷肮脏而快乐
当然也是我受伤的翅膀
荒凉大地承受着更加荒凉的天空

我空荡荡的大地和天空
是上卷和下卷合成一本
圣书，是我重又劈开的肢体
流着雨雪、泪水在二月

分为“上卷”和“下卷”，天空、光明和大地、黑暗同时并存，这就是海子的辩证法。然而它并不提供对于分裂的最后解释，尽管它很容易造成这样的错觉，甚至海子本人也沉陷在这种错觉之中。分裂永远是在一个东西之内造成的，不是天空与大地的分离对立，而是天空或大地本身就已经是分裂的，自身冲突、徒劳和毫无出路的，在它们任何一个之内，在海子那里都没有能够建立起绝对的尺度，没有建立起真正的神性。大地是深渊，天空也是深渊，大地缺乏一个依托，天空也顶着一个虚无，它们实质上是同一个东西，同为“荒凉”。在这个意义上，天空可以看作是从大地分离和分裂出去的，是大地的延长，大地也可以看作是从天空分离和分裂出去的，是天空的延长，这是一种被施了魔法的

生长，某种既被砍去头颅又被削去脚跟的“精怪”同时向上和向下甚至是向着四面八方延伸出去，无限地延伸，任何时候也不会停止和终结。这个生长的过程，其实也是自我毁灭的过程，因为它包含了一种永远的自我否定在内，包含着让自己失败、向着自己复仇，越生长便越失败，越失败便越要生长。裂解便由此产生。无限的生长便是无限的裂解，生长在继续，裂解和危机便在加深加剧。所谓“圣书”，所谓“上卷”和“下卷”合成一本，都不过是反讽和一种无可奈何的亵渎和自我亵渎。

《献诗》接下来，第五小节，又出现了水平方向上的运行。

“黑雨滴一样的鸟群/从黄昏飞入黑夜”

这里企图缝合，企图在半空中使对立的双方得到和解，“鸟群”介乎天空和大地之间：一半属于天空，一半属于大地，一半属于光明(“雨滴”)，一半属于黑夜(黑雨滴)，“黄昏飞入”是一条中线，它起着弥合的作用。“入”有返回的意思，它使分裂得到暂时的缓解，疲倦的回光得到片刻的休息。“黑雨滴一样”“飞入黑夜”的鸟群有一种自保的期许，免得在黄昏这种光明与黑暗交战的危险时分中被击得粉碎。既然黑夜是永恒的，唯一不变的，那么就让它来充当自己的保护神好了。

“黑夜一无所有/为何给我安慰”

这和前面“天空一无所有/为何给我安慰”构成呼应、对称和连接。经过一系列冲击和转换之后，某种哀痛一再出现，终于破堤而出，得到不可阻挡的涌现和释放：

“走在路上/放声歌唱/大风刮过山冈/上面是无尽天空”

歌唱什么?歌唱裂痛、哀痛，歌唱痛苦。痛苦正是那源泉。事实上，痛苦是自一开始就在全诗中回流着的，只有痛苦才将这种裂解把握在手，才将裂解体认清楚。分裂是在痛苦中被意识到的，作为意识到了的分离和分裂，痛苦又是一种联合的力量，它

允许分离的对立面存在于自身内，同时又将它们统一起来：当分裂出去的东西离去很远时，当它们各自面目全非时，只有痛苦是它们共同的颜色，是它们最初携带出去因而能够互相辨认的东西，因而也成了它们唯一返回、返回到一个共同地方的所在。因此，痛苦形成了一个中心，一种引力，所有的分裂从它出发，离开它远去，同时又向着它返回，被它所加强并加强痛苦。如此不断倒出又不断回溯，不断释放又不断汇聚，来来回回离不开一个中心，围绕一个中心，于是推动了全诗的运作和形式，这源泉最终无可遏止，漫过山冈，漫过田野，漫过大地，乃至漫过天空，漫过所有那些经历过和没有经历过的，获得了一个高高在上的、超越的本质：“大风刮过山冈/上面是无尽的天空”。

在没有真理的时代，痛苦是一种真理。它为真正的真理的到来准备一场祭献。痛苦正是那祭坛。因为痛苦的存在和提醒，我们便不致因麻木而沉沦，因冷漠而变为白痴，因情感紊乱成为不知不觉的食人者和被食者。

海子便是屹立在这痛苦的中心，屹立于痛苦的风暴中不断歌唱的人。他的歌声穿越我们，有一种令人震惊的元素，一种充盈激荡的水位，使我们得以联合和超越。

让痛苦的钟声再度敲响吧：

“黑夜从大地上升起
遮住了光明的天空
丰收后荒凉的大地
黑夜从你内部上升”

1992.4.27 写，1992.7.14 改。

海子神话

崔卫平

在当今诗坛上，海子作为一个巨大的神话的存在，已是人所共知的事实。有人将这称之为“现代造神运动”，然而实际上，“神”是无法被造出来的，它总是基于人们共同分享的某种悟性。如果一种东西被看作“神话”，除了其中所带有的神秘、神圣的色彩，必然是由于它提供了某些“原型”，这些“原型”成了不同地点，不同文化层次的人们所享有的共同话语。因此，揭示海子诗歌中所建立的那些原型，是揭开这个神话的客观态度，也是本文的兴趣所在。

一、拒绝渗透

换句话来说，这是一种与现实相分离的意志，是对于现实的弃绝。追溯起来，这种分离是自“朦胧诗”开始的对于现实不信任、怀疑主义态度的进一步延伸。它甚至不再对现实产生任何兴趣，不再表示愤怒，而宁愿采取一种完全脱离的姿态，拒绝来自现实的一切消息，拒绝对现实作出任何反应：“把眼睛闭成两根绳索”(《但愿长醉不愿醒》)。

这样一种执意的、不计后果的生存情绪，在海子的诗歌中，体现为反复出现的“睡”、“埋”、“沉”等这样一类动词意象。

“而在九泉之下，黄色泉水之下/那个人睡得像南风/睡得像南风中的银子”(《断头篇》)；“孤独是泉水中睡着的鹿王”

(《孤独》);“让诗人受伤睡在四方”(《青年医生梦中的处方:木桶》);“两座村庄隔河而睡/海子的村庄睡得更沉”(《两座村庄》);“看麦子时我睡在地里/月亮照我如照一口井”(《麦地》)。

这种“睡”法,的确是少见的,它是一种意志,彻底封存的意志。这种封存的冲动还可以通过“尸体——那是我睡在大地上的感觉/用雪封住我的尸体”(《土地》)。

与“睡”相媲美的,还有“埋”。比较起来,“埋”更进一步,它是一种“遁入”,遁入于地下,并一去不复返。

“埋着猎人的山岗/是猎人生前唯一的粮食”(《粮食》);“我把包袱埋在果树下/我是在马厩里歌唱”(《歌与哭》);“这地上/有人埋过羊骨/有人运过箱子,陶瓶和宝石”(《歌:阳光打在地上》);“亚洲铜,亚洲铜/祖父死在这里,父亲死在这里,我也会死在这里/你是唯一一块埋人的地方”(《亚洲铜》);“背靠酒馆白墙的那个人/问起家乡的豆子地里埋葬的人”(《泪水》)。

“埋”这个字还可以引起其他多样化的联想:失踪、密谋、冥界。海子的“埋”的意象,对后来其他人的创作产生了一定的影响。

比较起“睡”、“埋”来,“沉”这个动词显得有一种速度,一种自甘如此的决断——自沉。它更能表明某种自身灌注和自身同一。在很大程度上,“沉”的反复使用,也是他最后结局的多次预演。

“那是我最后一次想起中午/那是我沉下海水的尸体”(《我的窗户里埋着一只为你祝福的杯子》);“于是他/一直穿过断岩之片、断鹿之血/笔直堕入地狱/……/拖火的身体倒栽而下,轰轰填塞地狱”(《断头篇》);“王啊/他们昏昏沉沉地走着/(肉体和诗下沉洞窟)”;“我/如蜂巢/全身已下沉”;“我在太阳中不断沉沦不断沉溺/我在酒精中下沉……”(《土地》)。

这的确是很奇特的,“睡”在地里,“埋”到地下,“沉”到地底下,仿佛地心深处总有一股力量拉着他下沉,使他复归到它们他中间去。应该说,在这种弃绝现实的强烈冲动中,同时有一种“自渎”的成分,一种不惜以毁掉自己来毁掉地面、以对自

身的诅咒来诅咒现实的要求。包括他为自己选择的死亡。这些都构成了一个彻底否决、断绝的形象。

他经常提到“王”，所谓“王”的第一个含义便是这种坚固的、自我决断的意志：

“多少年之后我梦见自己在地狱作王”。(《太阳、司仪》)

在一个特殊的时期内，海子的诗给人们提供了一个与现实断绝联系的原型。

二、自我分裂、断裂

任何意义上与现实的分离、分裂，最终都必然导致自我内部的分离和分裂，因为现实正是自我本身不可或缺的组成部分。当个人游离于环境时，他内心不和谐的声音也变得清晰可闻。并且随着现实的身影在视线中的逐渐消失，越来越置于前景的便是这种自我的分离、分裂乃到断裂。

海子是从84年“寻根”开始踏上他的创作道路的(此前83年他在北大毕业时油印了一本叫《小站》的小册子,署名“查海生”,那主要是些处于“朦胧诗”影响下的习作)。虽然那是一场民族性的广泛而深入的文学潮流，但它对海子的意义却是特殊的。在他那里，“根”意味着对日常事物的剥离、剥落，是日常的亮光消失，另一种黑暗升起：

“根是一盏最黑最明的灯”(传说——献给中国大地上为史诗而努力的人们》)；“夜里/我把古老的根/背到地里去”(《新漫游》)

这伴随着“根”的出现而升起的“黑暗”，是海子内心分裂的第一个信号。“黑暗”是分裂的标志。客观地说，在诗中出现“黑暗”、“黑色”并不单单属于海子，而是属于与海子一道出现的那一批人，可以将他们称作“分裂的一代”；但像海子这样

迷恋于分裂、于分裂中生长起来的却十分少有。

分裂的另一个显著标志是所谓“实体”，“元素”。它们看上去是“物的自体”，来自对象的意志。在这一点上，海子得到了许多热烈的评价，说他能够跳出自身、克服抒情的主观性。其实，这基于一种对于“实体”的夸大的和不正确的理解。“实体是什么?是分裂出去的主体。所谓‘自在之物’，说到底这乃是一个关于‘自在主体’的设想”(尼采《权力意志》P259)，也就是说，是另一个“他者”的想象性主体。海子本人对于这一点便有过清醒的认识：“实体就是主体”，是主体沉默的核心，“诗人的任务仅仅是用自己的敏感力和生命之光把这黑乎乎的实体照亮”(《寻找对实体的接触》)。因此，被人误解为存在于对象世界的“实体”，其实乃是主体放进其中的一个“核”。(参见勃兰兑斯所说的：“浪漫主义者一味关心那个核，关注那个神秘的内在，他们刚一把它塞进去，就设法把它掏了出来。”见(《十九世纪文学主潮》，第二分册，P139)换句话说，如果真的有这么一个“实体”，一种客观的制约和尺度，海子原本是可以通过它避免个人内心的无限分裂的，然而事实上并非如此。“实体”恰恰是他自我分离和分裂的产物和标志。将它视作一种“可能性”无非是将不断的自我分裂视作一种“可能性”，在某种意义上，可以说海子的创造力、想象力正源于这种自我的不断分裂，由分裂产生出新的自我、新的面貌。

从一开始就存在的内在的异己力量，它导致了海子诗歌中特殊的视角和独异的面貌。

1、“他者”的立场和视点。有些诗篇，我们只有将它们放在一起联系起来读，才能发现其中贯穿一致、更为深入的东西。如《北方门前》中“……她突然发现我。/她眯起眼睛/她看得我浑身美丽”，更为著名的《答复》中：“我则站在你痛苦质问的中心/被你灼伤/仿佛一根骷髅在我内心发出的微笑”，都有一个“他者”—“她”、“麦地”、“他”——的存在，并且“我”明显地感到从“他者”处投来的目光，接受这个“他者”的质询。“麦地”则可以读作“他者”的一个象征，是从自己分裂出去的，是站在自己背后的另一个(或无数个)自我，是接受这个“他者”自我的质询并感到芒刺在背。包括那篇经常被人提起的关于荷尔

德林的文章，其中谈到："河流是元素，像火一样，他在流逝，他有生死，有他的延生和死亡。……要尊重元素和他的秘密"，都是这种"他者——异在"立场的进一步体现。

2、无限生长的可能。这就是所谓浪漫主义的冲动。在某种意义上，浪漫主义的冲动，即自我和自我分裂的冲动。由分裂产生出无数个"自我"，显示了"自我"的无穷生长的可能性；"我在地上，像四个方向一样/在相互变换延长人类的痛若"(《断头篇》)。在海子的诗歌中，"我"是最最不确定的，它有无限多个化身无数多个形象，并且它们从一个角色到另外一个角色的转变是通过最简捷最迅速的方式达到的。在86年写的《断头篇》的开头，他宣称"我是0"、"我是一颗原始火球、炸开/宇宙诞生在我上、我以爆炸的方式赞美我自己"，这令人想起郭沫若在世纪之初的激情，"一切的一/一的一切；"但短短的三年内，他就释放了几乎是一个世纪的能量，走到了世纪末："春天，十个海子全都复活/在光明的景色中/嘲笑这个野蛮而悲伤的海子/你这么长久地沉睡究竟为了什么?"其中"十个海子"和"这一个野蛮而悲伤的海子"有什么关系?站在"你"对面的那个说话者又是谁?他们都只能看作是裂解出去的众多个海子。

3、触目可见的断肢残臂支离破碎，以分裂作为源泉产生出来的"自我"不可能是完整的。而且仿佛受一种虚无主义的力量的催动，从那些尚未来得及站稳脚跟、取得自己的身份位置的"自我"身上又要裂解出"新的'我自己'"(《太阳、诗剧》)，如此不停的推演，最终形成的是一个巨大的"自我"实验室，这个实验室常年所呈现的面貌是"血肉横飞、尸陈遍野"。它的主要的工作是解剖学的："头"、"头颅"、"断头"、"头骨"、"头盖"、"鸟骨"、"腿骨"、"骨髓"、"爪子"、"人皮"、"心脏"、"肝脏"、"胃"、"尸体"等等。如果说海子的诗中挟带着一种暴力(他反复使用"斧子"、"刀"、"砍杀"、"刽子手"、"凶手"这样一类意象)，那么，这种暴力不是针对他人的，而是针对他自身的：自我分裂是一种自我撕裂，他在这种给予自身的暴力——自我撕裂——中成长着。"我越长越繁荣"(《太阳、诗剧》)。

只有在这种自我分裂的意义上，我们才理解海子的矛盾：天

空和大地、天堂和地狱、黑暗与光明，彼此对立的两极在他身上同时存在，并各自沿着自己的方向无限延伸开去。这种生长是断裂：

> “在黎明/在蜂鸟时光/在众神的沉默中/我像草原断裂”（《土地》）；“那时候我已被时间锯开/两端流着血/锯成了碎片”（《太阳、诗剧》）；“荒凉大地承受着荒凉天空的雷霆/圣书上卷是我的翅膀，无比明亮/有时像一个阴沉沉的今天/圣书下卷肮脏而欢乐/当然也是我受伤的翅膀……我空荡荡的大地和天空/是上卷和下卷合成一本/的圣书，是我重大劈开的肢体”（《黎明》之一）。

在脱离了现实的约束和羁绊之后，个人如何在一个主观的想象的情境中发展，如何自我分离、分裂直到断裂，这就是海子给予人们所提供的另一原型。从某个角度来说，他诗歌中支离破碎的人和世界的图景，及到支离破碎的文法、句法，的确提供了一套完整的现代神话。

三、狂欢的庆典——《土地》

长诗《土地》的出现，对海子和中国现代诗来说，都是一件值得庆贺的事。尤其是对于海子，找到土地作为自己想象力和痛苦的承载，实在是幸运的。对于中国现代诗歌，《土地》所提供的狂欢文体，的确是空无前人的。

《土地》十二章与年历上十二个月份相对应，并由此联结成一个整体，然而具体地对照起来，其中每一章的内容与月份、季节的关联却是十分微弱的，并没有出现预期中的与四季相适应的景色。包括它们各章之间——“老人拦劫少女”、“神秘的合唱队”、“土地固有的欲望和死亡”、“饥饿仪式在本世纪”、“原始力”、“王”、“巨石”等等，也缺少明显的前后逻辑联系。那么，为什么还要采取这样一种按一年四季依次更替的外部形式?抑或它仅仅是外部的还是具有更深刻的寓意?在对长诗反复

阅读和理解之后将会发现，正是这看似外在甚至脆弱的结构形式本身即蕴含着该长诗的全部主题：关于生长的、周而复始或死而复生的命运和节奏。十二月份是一个循环并且是封闭的循环。而土地恰恰提供了这种循环的节奏得以展示的最好舞台；一方面是无穷的生长，年复一年的涌出、涌现，另一方面又是接踵而来的死亡，不断地归于旋落，归于沉寂。徒劳、毫无出路却一直循环往复下去，永远只是冲突和斗争，没有结局也没有终止。可以说，土地正是海子本人。土地的命运、节奏、四季之间的冲突、分裂和转换正是海子自己的命运、生长的节奏、他内心的剧烈冲突及由此带来的痛苦。将古老的神话主题与现代人的分裂结合起来，将自身的经历和外在世界的舞台结合起来，海子是无比幸福的。他的创造力于其间得到空间的释放。

“这些尸体忽然在大海波涛滚滚中坐起”（第三章）；“在水中发亮的种子/合唱队中一灰色的狮子/领着一豹一少女/坐在水中放出光芒的种子”（第五章）；“大地那不能愈合的伤口/名为女人的马/突然在太阳的子宫里生下另一个女人/这匹马望着麦粒里的白雪/心境充满神圣与宁静/马突然在太阳的子宫里生下一个女人/那就是神奇的月亮”（第八章）

这些句子像被施了魔法似的，突如其来地出现，有一种石破天惊的效果，继而又突如其来的消失，魔鬼的花束一般。它们所围绕的中心是有关生殖的，然而是这样一种生殖：它站立在尸体身上，于死亡中打开，这预示着它仍旧要回到死亡中去。像“种子”，它是尸体，在它紧闭的内部又蕴含着光明，然而升起的闪电很快将要消失，种子的打开也是它的再度死亡。在这样的一种“自然辩证法”的支配下，所谓生生死死只是一度出现的幻觉，它们之间并没有严格的区分和规定。

于是狂欢出现了。狂欢意味着自相矛盾，当自相矛盾无法解决时便必然走向狂欢。这种狂欢意味着一切秩序的颠倒，《土地》从根本上来说就是一个颠倒了的世界，其中人与兽、动物与植物、诸神与草木、天空与大地、上升与下降、沉睡与打开、飞往与返回、灭绝与生长，照亮与熄灭，全都以一种“暴力的循环的”

(第十二章)方式结合在一起，它们随时可能转向对方，成为自己新的对立面。种种古怪行径；闹剧的变化更迭；真理与粗俗恐怖的结合；有悖常理的矛盾语、反语、魔语、咒语、各式对话模拟的审判场面，全是那些离奇的、闻所未闻的东西构成了该诗长达二千多行“如画的焰火”(尼采语)。

土地的狂欢是海子式的、自相矛盾和毫无出路的狂欢。反过来，狂欢又将自我矛盾，分裂提升到一个眩目的高度。在某种意义上，狂欢是为那些仍然处于自相矛盾、自我分裂状态的人们提供的唯一出路。

四、天启情绪

天启情绪包括预感、预言、先知口吻、末日、审判及拯救等。这是海子神话中最突出、冲击力最大的成分。围绕着海子的造神运动，在很大程度上即是围绕着这种情绪而展开的。

天启情绪是对黑暗的认识，是黑暗中的知觉。然而，对于海子要问的是：他身上的天启冲动，是产生于外部黑暗还是产生于内心黑暗?是对于外在黑暗世界的知觉和响应还是对于自身内部黑暗的知觉和响应?

回答在于后者。他过分发展的，高度紧张的内心已经将世界退居于它之下，他的民办舞台即是他自己，并且，也是重要的，在他身上因过度生长带来的混乱、盲目、惨痛比起世界来，在某种意义上可以说是有过之而无不及，他目击自身的黑暗更甚。“我/一具太阳中的尸体”(《土地》)；“黑夜是什么/所谓黑夜就是让自己尸体遮住了太阳”(《太阳、诗剧》)。由那种自我的不断产生和不断埋葬的活动，实际上筑成了自己身上的一座活地狱，一个令自己也感到陌生和望而生畏的深渊。由这个深渊所产生的天启情绪，或者说从这个自我的深渊中升起的一道亮光，从根本上说仍然是他自我实验自我裂解的一部分：“我背负一片不可测量的废墟/四周是深渊/看不见底/我多么期望/我的内部有人呼应”(《弥赛亚》)。

他是他内心的“圣徒”。所谓“圣徒”在这里的含义是：他

知道他端坐在他自己的内心里，端坐在自己内心的黑暗当中。这是一个“内圣”的王，内心分裂，永远不能上升到地面的“王”。

这里用得上海德格尔的那句名言：“哪里有危难，哪里便出现拯救”。此地的“危难”是“自我”，所要拯救的对象必然是有关自身的。在海子的天启冲动中涌现的、表面上看来最有意义的表达是“史诗”、“大诗”、“诗歌行动”，它们着实吸引了不少人的敬仰，而实际上，这些首先应该读作处于片面的分裂状态中的他对于自身的表述(或曰“抒情”)，是在种种分裂包括语言分裂(这多半是由像他们这样的诗人引起的)中所产生的关于统一和完整的想象，是丧失了任何行动的人对于行动世界的向往之情。在这一点上，海子本身的认识是有混乱的；所谓“全人类的伟大诗篇”(见《诗学、一份提纲》中《伟大的诗歌》篇)，其中包括了对于全人类共同的想象、共同的语言的幻觉，并暗含着通过统一的诗歌世界来弥补分裂的现实世界的企图。而他的一些阐释者在这个问题上则误解得更深。实际上他从来也未能够返回地面，返回历史中的行动，因此，完全不能够算一个“史诗诗人”(见骆一禾为《土地》所写的代序《“我考虑真正的史诗”》显然是出于同一种浪漫主义冲动及情谊)；朱大可在他的奇文《先知之门》中，将他看作“世界的午夜”的“先知”；如果说是什么先知的话，那么，他是他自己的先知，是他自己那一类人的先知，是那一类由自我的无节制发展导致内心无限分裂的诗人、艺术家的先知，他意识到了问题所在并想去挽救它。

将“史诗”、“大诗”、“诗歌行动”再翻译一遍，所转述出来的语言抑可是这样的，比起世界需要诗人来，诗更需要这个世界，因此最终不是诗人去完成对于世界的拯救，而是将由世界来完成对于诗人的拯救。这是海子给予我们的另一种启示。

五、自我抗击和失败

海子自觉到了他的危机，他一直是想自我拯救的。包括他转向印度史诗、转向《圣经》(他临终时带着一本《新旧约全书》)，都是他企图走出自身、给自己寻找一条出路的表现。但某种推动

的力量太强大了，他不停地旋转，不停地自我实验，乃至成了一种不由自主的状态，无法歇止下来，无法为自己找到一个哪怕是暂时的立足之点。一次次产生新的自我，又一次次遭到倾覆；一回回新的希望升起，一回回又被推翻。结果，自我挽救、拯救的过程成了不停地自我抗击的过程。他写下了《太阳、诗剧》、《弥赛亚》、《弑》的1988年，是他自我抗击的整整一年。这些作品同时既烈火焚烧、又散发着强烈的灰烬、废墟的气味。它们有两个突出的特征：

1、分裂的自我获得了多个化身。看上去，海子是想通过它们来分担从他自己身上不断释放的能量(他称之为“原始力量”)，想通过它们之间的互相对话、冲突和消解来克服自身的矛盾。他曾经说过：“歌德是一个代表，他在这种原始力量的洪水猛兽面前感到无限的恐惧……歌德通过秩序和拘束使这些凶猛的元素、地狱深渊和魔法的大地分担在多重自我形象中”(《诗学：一份提纲》中《上帝的七日》篇)。多重角色的出现，使得这几部作品都具有“剧”的形式。在《太阳、诗剧》中，出现的角色有：“太阳王”、“猿”、“母猿”、几种“鸣”——“诸王、语言”“民歌手”、“盲诗人的另一兄弟”、以及“合唱”，“合唱”表达了他想取消分裂、片面的愿望；《弥赛亚》中，有“我和他和太阳”、“打柴人”、“石匠”、“铁匠”、“猎人”、“火”，及仍然不可缺少的合唱；称之为“程式和祭祀歌舞剧”的《弑》中出现了几十个角色，其中有“巴比伦王”、“宝剑”、“吉卜赛”、“青草”、“红”、“猛兽”、“十二反王”、“疯子头人”、“女巫”、“稻草人”、“无名人”、“魔”、“公主的众影子”、“众兵器幻像”等等，这些稀奇古怪的名字和它们的稀奇古怪的身份一样，都没有实体性，他们之间都没有什么实质性的区分，仍然是一些主观的幻影，而未上升到客观的形象。因而与其说它们帮助分担了海子，毋宁说只是他精神上不停地陷落的震颤，使他的心情更加趋于瓦解和零乱。

2、在不断加深的黑暗的基础上，出现了红色，如“血”和“火”。红色或许是唯一能够用来与黑暗对话的颜色，“血”可以制服影子(分身、幻像)，“火”可以烧掉一部分地狱。这几部作品都可以看作是红色和黑色的搏斗。尤其是《弑》，“背景是

太阳神庙——红色、血腥、粗糙”。然而，黑色却不断闯进来，重新占领自己被夺走的位置。舞台不时地转暗，有时干脆变成“空荡荡的”，“只有两把椅子”的“山腹”。红与黑色像某种节奏一样替换着。然而，这仍然是一场自我分离和搏斗。红色本身就有着与黑色一样的晦暗和盲目性。一种自我挣脱最终又变成了一场互相转化、循环：天空上飞着的火/“汪汪”叫着化成了血/血叫着/血“嘎嘎”地在天上飞/……/天上飞的火在大海中央变成了血/光明变成了黑暗/光明长成了黑暗/燃烧长成了液体的肉(《太阳、诗剧》)。他挣不脱这种循环。他死之前将他的全部长诗列在一起，总的取名为《太阳》，“太阳”在他的体系中，一方面意味着自我拯救，意味着他所呼唤的东西，另一方面是光明与黑暗既互相对抗又互相转化的总的象征，它暗示这种拯救是徒劳的。

的确是这样，除非他能找到另一种语言另一个起点，否则不停地自我反抗只能归于不停地失败。在一种控制不住的情况下，海子越滑越快了，他在自己的深渊中越陷越深。“谁对抗/谁崩断?”他问道。“幻像的死亡/变成了真正的死亡”他自已答道。(《太阳、诗剧》)从哲学上说，这是“恶无限”，无穷后退，无穷延伸，永远没有结果和结局。他的“赤道”是一条自我灭绝，自我失败的道路。当他终于失掉了耐心，甚至失掉了保持幻像、影子、化身的需要，就只能写下了这样启示录一般的文字：“在火光中，我跟不上自己那孤独的/独自前进的，主要的思想/我跟不上自己快如闪电的思想/在火光中，我跟不上自己的景象”；“我走进火中/陈述：1、世界只有天空和石头。/2、世界是我们这个世界。/3、世界是唯一的。……”(《弥赛亚》)。

他输了!他被分裂的、快速前进的他自己击倒在地。他知道睡眠的这一处境，接受自己的失败：“我接受我自己/……/我虚心接受我自己/任太阳驱散黎明”(《弥赛亚》)

经过88年烈火焚烧的一年，于89年春,海子显然十分疲惫，因而也趋于平息、平静。进入89年以后的几首短诗都有这种倾向，他感到“负伤”“荒凉”，他把太平洋比作“劳动后的休息”；“又混沌又晴朗”。也许是因为痛定思痛，这是一批最好的抒情诗：《四姐妹》、《黑夜的献诗》、《春天，十个海子》

等。他期待中的“黎明”与“光线”在这些诗中反复出现，甚至还不只一次用了“美丽”这个词。是向这个世界告别?还是新一轮焚烧之前暂时的休息?也许他同时又看出了这最终又将是徒劳的?但不管怎么说，从中并不能得出为什么他选择1989年3月26日这个日子突然离开人世的理由，这种危机一直存在，但结果却并非必然。从他的诗中得出他自杀的原因总是不充分的，同样，从他的自杀去理解他的诗更是没有多少道理的。他生命中另外有一些秘密(或许只是很简单的)永远地被他自己带走了。

他的诗留了下来，就像他自己所期望的“全部复活”。这复活的海子是一个伤口。它集中了我们这些和他一样的人全部的死亡与疼痛，全部的呜咽和悲伤，全部的混乱、内焚和危机。人们纪念他，就像纪念自己的负伤和思念多么像一个伤口的黎明。

1992年

神·语·诗……

——读海子及其他

余　虹

该得到的尚未得到
该丧失的早已丧失
——海子

海德格尔在论及荷尔德林的时候说，荷尔德林的诗是不会消失的，“因为他的诗是那种一旦出现便永在的东西……那一旦出现便永在的东西都参加到天命中来了。”[1]海子的诗亦如是。他的诗进入了一个民族或人类的天命，其如他自己所言“是主体人类的原始力量中的一次性诗歌行动”，这一行动是“对从浪漫主义以来丧失诗歌意志力与诗歌一次性行动的清算。”[2]了结并开端。在此，天命执笔于海子。

海子的诗沿天命之路从审美的“抒情”坚决地走向“真理的揭示”，走向史诗(他称之为“大诗”)。因为“这一世纪和下一世纪的交替，在中国，须有一次伟大的诗歌行动和一首伟大的诗篇”。[3]舍此，没有“转折的地基”——真理。

为了这伟大的诗歌行动和伟大的诗篇，海子献出了年轻的生命，他以自己的血写下了总名为“太阳全书”的大诗，很可能这就是这片土地失而复得的史诗。遗憾的是至今我看到的还只是其中的一部分，但它的启示力量已深深地震动了我。

海子的大诗似起于对“人”或“我自己”的失望或绝望，这一绝望使海子对“人性”的自我拯救表示坚决的怀疑而在人性的边缘与神性照面，此刻，海子面临痛苦的深渊：回首大地，这里是一座座无神的村庄，无神启示着无神性、无神话、无语、无

诗、无思、无居……虚无因而黑暗。为拯救这座“空虚而寒冷的村庄”为引领人走出“人性”这肉体的谷仓，为迎候归来的神性和太阳，这“黑夜之子”，这“太阳神之子”被迫歌唱。他的歌唱引领我们进入阳光从而深深地进入黑暗的真理。

1、人性：人的自然本性。自我中心：a、以我的独断为基础的认识(真＝自我偏见)，b、以我的意志为目的利害算计(善＝私我利益)，c、以我的好恶为标准的趣味判断(美＝我的趣味)。这个“我”的历史扮相是：个我、家族、党派、阶级与人类。我是我的界限。我是囚禁我的“谷仓”、“我逃不出谷仓，这可耻的谷仓，肉体谷仓——人类的躯壳，这悲剧的谷仓之门”(海子：《谷仓》)。在谷仓，这“黑房子”：盲目、沉沦、死亡。人是人自己的地狱。

海子：“我走到人类的尽头”，在那里“我看见了众猿或其中的一只”(《太阳》)。从猿到猿，“匆匆诞生匆匆了结的人性”(《土地》)，这就是人性的历史，人的历史，猿的历史。

猿：“我的爪子完全是空虚的。/我的手完全是空虚的，/我的头骨完全是空虚的……谁拥有人类就拥有无限的空虚”(《太阳》)。

艾略特：“我们是空心人/我们是填塞起来的人/靠在一起/脑袋瓜装一仓草。唉！”(《空心人》)。

是空空洞洞的人没有灵魂。灵魂何时飘离了大地?

“灵魂啊，不要躲开”(《太阳》)。

2、神性：神性即灵魂。人的自我超越本质。超越：站出自身之外，破除自我中心。只有人能站出自身之外，进入我与它(他、我自己)之间的“敞开”。从而，a、面对真(无蔽)，b、面对善(正义)，c、面对美(爱)。如此之“超越”使人站出囚禁自己的“谷仓”。谁牵引人走出自己?谁命令人走出自己?显然不是人自己，人自己命令自己居于自己的谷仓，人之天性在谷仓。这个牵引来自人之外，这道命令在人之外，这牵引人站出自己的命令叫“天命”，那发布天命的“谁”叫“神”。人是能聆听应和天命的神性存在者，人被许以有灵(神性)而能聆听应和神圣的天命，拒绝来自人性谷仓的命令，战胜自己而进入神圣的澄明。人的神性(灵)保障了人与神的应和，保障了人的自我超越。

马丁·布伯："由上帝到人即是使命，命令，由人到上帝即是仰望，聆听，两者之间玉立着知与爱"（《我与你》）。

荷尔德林："只要善——这纯真者/仍与他的心同在，他就乐意/以神性来测度自身"（《片断》）。

海子："孩子们，听见了吗/这降临到大地上后/你们听到的第一个/属于大地也属于天空/的声音：孩子们。听见了吗，那是太阳"（《太阳》）。

太阳就是"神"，拥有神性的孩子们拥有太阳。然而，"情欲老人，死亡老人/在这中午的森林/喝醉的老人拦住了少女"，"情欲老人，死亡老人/强行占有了我——人类处女欲哭无泪"（《土地》）。人性占有了神性，没有处女的仰望，太阳不再升起。

3、神：神是太阳，神是光，神是意义之源，神许万有以敞开。神是尺度，神是秩序，神是天律，神是天命，神是降身于人心的灵。有福的人被许以有灵而得以走向神，走出自身的谷仓而进入万有之敞开，进入神的光，得神之尺度，度量人生。哦，唯人被许而拥有太阳，万物被照耀但在黑暗中，那灵魂离去的泥土的造物在黑暗中。

神何时离去了呢?灵何时离去了呢?人何时归土了呢?

海子："城头撤离的诸神只留下风和豆架/掌灯人来到山谷/豆架如秋风吹凉的尸首"（《土地》）。

荷尔德林："啊，朋友!我们来得太迟/诸神活着，这是真的/可他们在天上；在另一所在"（《面包与酒》）。

> 诸神隐匿，太阳沉落，大地归于黑暗。
> "两只乌鸦飞进我的眼睛
> 无边的黑夜骑着黑夜般的乌鸦飞进
> 我的眼睛"（海子：《太阳》）。

4、神话：神的天命进入言词即成神话。"我们从远古得到的指号乃是诸神的语言"（荷尔德林）。神话不是人虚构的故事、传说、文化与历史，神话是神的话语。太初之词，原初的、神圣的话语系统（本源性的能指系统）。神话是神的居处，真正的神殿

是神话。神庙建筑之为神庙乃是因为它在神话的语境中，它是这巨大的神圣能指系统中的一个能指，一旦这个能指系统瓦解，神庙便还俗为一人的居处。神住在神话当中，人只是经由进入神话而与神同在。没有神话之所在没有神。宗教与诗以及思想等人类的神圣行为都是以独特的方式进入神话，在默默的聆听祈祷吟颂中应和神的话语，为神的出场准备场所，为人走向神铺平道路。在西方，自柏拉图杀死“诗人柏拉图”以来，人开始拒绝神话，“人话”开始取代“神话”。于是，诸神无居而离去，人占领了大地。不过，在西方始终有那样一些人，他们看护着神话，他们祈祷他们歌唱，他们相信：“诸神话着，这是真的。”在“人的时代”，神并没有被杀死(如尼采所言)，而只是被赶走，他隐匿在人心中的天空，心灵不死者尚能见到他在天空中的显现，默默祈祷他会悄悄来临。于是，荷尔德林说神只是暂时的缺席，他必重临。在西方，诗人是神话的看护者，是无形神庙的真正祭师。在中国，自孔子以来，人就开始拒绝神话，“子不语怪力乱神”。“神”早早被悬置起来，括进括号，虽然人们不时走到人的边缘与神照面，但神的模样始终不详。神没进入话语，神将在何处出场?没有神话，神无从可居。

海子：“神祇从四方而来，往八方而去/经过这座村庄后杳无音信”(《土地》)。这是一座没有神殿(神话)的村庄，它的名字叫中国。

催毁神话，神无家可归：

“上帝本人开始流浪
众神死去，上帝浪迹天涯”(《太阳》)。

5、语言：神话是语言之语言。语言是一场事件，是“神话”向“人话”的转换，是人神共同参与相互占用的事件。作为“太初之词”的神话是原语言，它以“启示”的方式默默对人言说，人在聆听应和中跟着说，神话成为人话，于是，人拥有语言。在人语中实现的语言是“神话的”、“神性的”。作为神性的人话乃是本真的语言。在此语言中神话进入言谈并得到看护，在此语言中人话因源于神话而将人引向他的本源：神性。本真的语言敞

开一个“天地人神”的四重世界使人得以栖居。没有神话的地方，人话失去来源，成为无神的话语，这大概是发展至今的汉语的本质。汉语世界是一个“天地人”的三维世界，在此，没有神的容身之地。在此，“神”只是彼可取而代之的“人”，所有的神庙只是人庙，所有的神话都是人话。这个人的世界生下了那么多的人，神不在此。

海子使我惊讶，这位操汉语的中国当代诗人竟走到了汉语失去的本源：

“秋天深了，神的家中鹰在集合
　　神的故乡鹰在言语
　　秋天深了，王在写诗”(《秋》)。

6、诗：最先使神话成为人话的是诗。诗即原初的语言事件，它直接将神话转换成人话。难怪，人们最初称言说为诗，它传唱的是神话，神话即原诗。第一位创诗者是神，诗是神的，“王在写诗”，那些传唱诗的人叫诗人，叫“王子”，他们是聆听者和应和者，他们是“被灵充满的舌头”(海子)，他们是神的使者，他们帮助神创诗，使神话成为语言，成了语言的神话即诗。为此，真正的诗是神的歌唱而非人的歌唱，人只是传唱者。在西方，伟大的诗篇无一不是在神话中的歌唱，比如在希腊神话中歌唱的荷马史诗，比如在基督教神话和异教神话中歌唱的但丁《神曲》，比如在中世纪民间神话中歌唱的歌德《浮士德》，比如在东西方神话中歌唱的艾略特《荒原》……，中国的“村庄”没有神话，人只好在人心的田野上歌唱：言志或抒情。这个村庄没有伟大的神性诗篇，没有神的歌唱而只有人的歌唱。那漂离神性的人的歌唱是什么样的诗呢?

如果说真正的“大诗”必源于神话，而神话又是太初之词，那么，诗必是原初的语言。“原初”处在时间的“开端”，它就是时间的绽开，“原初”不只是所谓人类史的开端，而是指每一刻可能发生的开端。只要那最初一个词进人话语，带出新的话语，就出现一次历史性的开端。于是，诗作为原初的语言成为交谈的

基础。诗是原发性的，一次性的，而交谈则是派生的、重复的。诗导致过去、现在、未来，诗成为历史的基础,它是语言之语言。

诗作为神圣的语言转换事件不是轻易而举的浪漫吐白，不是非理性的胡思乱想，不是茶余饭后的消遣,不是无关紧要的游戏。诗是一桩神圣而危险的工作，它是对语言的大胆进入。而语言在根本上是神的赠物，它不是人随意打发的东西，也不是人随便可以进入的东西。语言作为神的赠物乃是人本真栖居的“家”，然而，语言本身并无神性标记，它是在一套人为的符号和规则中出场的，这些符号和规则本身是中性的。同样一个词，用在此可能是阳光，用在彼可能是深渊，同样一句话，用在此可能是真理，用在彼可能是谬误,语句和语词本身并不能保证它传达的是神意，这种保证来自于语句和语词的本真使用，来自于诗意的聆听与应和，神的话语本身是此使用的尺度。在诗人对神的指号的截取中语词获得最初命名的力量，然而在人世的喧哗中这种“截取”何其艰难，远古诸神留下的指号已几被淹没。为了截取这些指号，诗人抛在人神之间，“神近而难得”(荷尔德林)，人亲而难归。“人群”是回不去了，诗人被天命新驱去寻找第一个词，艰难地搜求神的踪迹，为建筑人的本真家园(语言)而探险。谁能保证自己找到的就是本真的语言而非假冒呢?于是，进入语言的诗走在刀锋上：

海子：“诗歌
语言之马
渡过无形而危险的水上
语言发自内心的创伤”(《土地》)

克尔凯郭尔：“诗人是什么?一个不幸者”(《或此或彼》)。

海德格尔：“语言是‘最危险的所有物’，因此，诗便是最危险的工作”(《荷尔德林与诗的本质》)。

7、思：思不是智慧。思本于神性的聆听与应和，思即默默的祈祷和对天命的承纳，思是诗性的，思回乐园深处于神同在。智慧本人于人性的机巧与算计，本于蛇与性的诱惑吃那果子，远离上帝与乐园，是流浪途中的逍遥与游戏。思绝非游戏，正如诗

绝非游戏一样。伟大的东方智慧不思，伟大的游戏无救。“机关算尽太聪明，反误了卿卿性命”。不思的民族离神遥远，不思的民族命运悲惨：

“心中有数的人越走投无路
越感到有救的暗示之辽远”(海德格尔)。

在飘泊之途，“在水上，放弃智慧”(海子《重建家园》)，“保持缄默和你那幽暗的本性”，然后聆听，成为思者，如此，歌者的歌唱才有听者，诗人才拥有真正的亲族，作为诗人和思者的人类才成为神圣家族的儿女，天命才洪钟般响彻于人类的交谈之中，由此，人进入语言，进入神殿，进入天命。

然而，智慧的引诱是如此大。那蛇，那女人，那男人，你们因贪欲而不思，将诗人留给独白与寂寞。于是，海子悲叹：“在人群中歌唱，那可不是一件容易的事”(《歌手》)。

没有聆听的所在，歌声如风归土；没有歌声的所在，语言成为喧哗；没有语言的所在，栖居成为漂泊。

思正被迅速地智慧化，游戏的智者啊，家园遥远！

8、居：经由诗与思，我们居于语言。由于人们拒斥诗、拒斥思，从而无语、无居。然而，人在就必居，“我们是居者”(海德格尔)。

海子：“故乡和家园是我们唯一的病，不治之症啊”(《土地》)

9、海子：中国当代诗人的困境：无语的歌唱。在中国，没有谁像海子那样震惊于这一无法掩饰的事实：没有太阳。因为他是“太阳神之子”。那后羿之后是谁?谁射下了第十个太阳?谁的手?抑或太阳自己离弃了我们，这一群儿女，在东方，它的诞生地?“在这无边的黑夜里/除了黑暗还是黑暗”(《太阳》)。

没有太阳就是没有神的同一表达。在中国还有谁像海子那样痛感无神的悲惨并无畏地探入黑暗的深渊。“我走进比爱情更黑的地方/我必须向你们讲述，在那最黑的地方/我所经历和我看到的……”(《太阳》)。“在我的歌声中，真正的黑夜来到”(《太阳》)。无神之夜的局面因海子的歌唱而成为我们实实在在的处

境并为我们所体验：

“黑夜是什么

所谓黑夜就是让自己的尸体遮住了太阳”用自己的尸体遮住太阳的人能看到什么？尸体的幻像！尸体的幻像是什么？什么都不是！“幻像的死亡/变成真正的死亡”（《太阳》）。

“我走到了人类的尽头”

在那里，在赤道，太阳神之子“站在太阳，痛苦的芒上”（《答复》），他被质问，哦：“太阳总不肯原谅我们/日子总不肯原谅我们”，辜负了生命的死亡的人类啊！

“与其死去！不如活着！”（《太阳》）

这是太阳神之子的声音，镌刻在人类的尽头，这是最后一夜和第一日的献诗。“活着！”然而，那尽头会成为起点吗？太阳将怎样升起？死亡的灰烬中还藏着谁的火？

“火”——人类灰烬中唯一的回忆，火是血，血是生命，生命是阳光的赠物。用生命的火，生命的血呼唤沉落的太阳，这就是海子的歌唱。

“我召唤

中间的沉默，和逃走的大神”（《太阳》）。

然而，“我现在还仍然置身其中”的“中间”沉默无语，神已逃走。“中间的沉默”“把语言更深的埋葬/没有意义的声音/传自岩石的内脏”，这座徒有四壁的“岩石村庄”，“中间”只有风，没有神的话语，没有语言，诗人将用什么呼唤神？

“汉族的铁匠打出的铁柜中装满不能呼唤的语言”（《太阳》）是这是漂离神话（语言之根）的语言，这是神听不懂的语言，这是不能呼唤神的语言。

“为什么如此多的中国人移居英国

努力成为黄种白人，而把汉语

看作离婚的前妻，看作破镜里的家园？”(4)

为了歌唱，海子也被迫“移居”。他走向希伯莱，走向希腊，走向波斯，走向印度，走向西藏……那“神圣经典的原野”(《黎明》)，那“伟大的诗歌的宇宙性背景”(《伟大的诗歌》)，“采纳我光明言词的高原之地”(《黎明》)。然而，“移居”是如此艰难。

“我无法换掉我的血。”

我使用白色的言辞，难改黄色的腔调。被移置到汉诗中的单个西方神话语词尤如沙漠中的空中神殿，它是海市蜃楼，沙漠并不接纳它们。我们痛苦地发现：任何一首单个诗作对外来神话的移置几乎都是不可能的，因为神话不是孤立的一两个基本言辞，而是一个巨大的能指系统，一首诗可以安置在场的几个神话言词，但它如何安置那不在场的巨大的神话系统呢?那不在场的西方神话系统是不在场的西方人的血。而“我无法换掉我的血”。脱离不在场的能指系统的单个神话言词事实上也并不在场，它永远退回那不在场的能指系统，它飞回西方，那神圣经典的原野。

于是，中国当代诗人注定了被抛在此：要么停止歌唱，要么首创神话，首创神圣的能指系统。这两种判词都是任何一个真正的中国诗人难以接受和胜任的，因为诗人的天命就是歌唱，他必须歌唱，因此他被判首创神话。然而，作为人的诗人如何能成神而首创神话?悲惨的中国诗人注定了被抛在神的位置，他必须以人的牺牲为代价，来从事这神圣而超人的伟业。这就是海子，这就是匆忙离开西方返回“村庄”的海子最后几年的工作。不是作为人，而是作为太阳神之子，不是作为长不大的太阳神之子，而是作为太阳本身，燃烧自己，血！火！太阳！

“突然像一颗头颅升出地面

大地裂开一个口子

天空突然(?)了岩石　化身为人

血液说话，烈火说话：1988年，1988"(《太阳》)。

1988，这海子最后的一年，诗神终于降临！太阳神之子真正拥有了自己的语言：太阳。那不是我们每天看到的，照常升起的太阳，而是被射落的十个太阳，还没有升起的太阳，还没有进入汉语或在汉语中失落的"太阳"，海子的太阳。"太阳"——这便是海子神话源起的"太初之词"，在这个词的周围被照亮的是"黑夜"、"麦地"、"土地"、"村庄"、"谷仓"、"赤道"、"猿"、"鹰"、"王"等等言辞。在海子"太阳"的神圣光照下，这些言词剥离了它的通常含义，甚至走出了汉语，或者说是返回神话之根的原初汉语，是返回"原始力量中心"的汉语，它们是些"血液字母和词汇———一句话，语言和诗中的元素"(《诗学：一份提纲》)。这些元素重构了太初神话的谱系或原语言的能指系统，从而成为海子歌唱的"基地"。在此基础上，海子写下了独一无二的"黑夜之歌"、"麦地之歌"、"土地之歌"、"村庄之歌"、"谷仓之歌"、"赤道之歌"、"猿之歌"、"鹰之歌"、"王之歌"……所有这些构成了宏伟的"太阳全书"，那"出于某种巨大的元素对我的召唤"而写下的太阳神话。这是海子——"太阳神之子"为一个民族留下的神话。

血成言辞，语言返回神话，这是海子，在人类尽头的献祭——

"万人都要从我的刀口走过
去建筑祖国的语言"(《祖国》)。
"歌唱然后死亡"(《土地》)。
因了海子，死亡终于成了牺牲，成了诞生，成了歌唱：
神啦！你可听到，你的儿子的血！

1992年

注释：

(1) 《诗人何为？》，见《诗·语·思》英文版，第142页。

(2)(3) 海子：《伟大的诗歌》，见《海子、骆一禾作品集》，第 162 页。

(4) 欧阳江河：《汉英之间》

(5) 廖亦武：《大循环》。

先知之门
海子与骆一禾论纲

朱大可

亚洲的灯笼，亚洲苦难的灯笼
亚洲宝石的灯笼
——骆一禾

1. 世界的午夜

由于海德格尔的“世界之夜”[1]的隐喻，对人类生存图景的陈述已经变得异常悲痛。从一个日常生活的经验跃起，它企及着人类存在的全部特点。这样的景色话语，向着所有的种族和时间无限敞开。

“从‘三位一体’(赫拉克勒斯、狄奥尼修斯和基督)远离了世界，世界之时的夜晚已趋向其夜半。世界之夜弥漫着黑暗。”以上简单的言说包含着历史和现存的双重消息。它反对了福音，把人逼入绝望主义的哲学深渊。

那么，理解这种言说的内在机制，就变得异常重要起来。“三位一体”时代，也许还应包括查拉图士特拉、佛陀和老子的东方三位一体，正是价值大爆炸的时刻。从上古文明的天真中心，悲壮意识、拯救宗教和启蒙哲学，凶猛、激烈、突如其来、不可阻遏地爆炸了，由此产生着至今仍支配我们的所有的巨大精神元

素。这爆炸发生于公元前 600 – 500 年之间，它把世界有力地推向宇宙的黑暗边缘，而爆炸后的外推拉出了历史现时间。我们生活于这次爆炸的遥远后果之中，也就是飘浮在它的碎片之间，面朝爆炸的明亮中心，而身已难以置信地隐入黑暗。我们迅疾退行，置身于碎片。或者说，我们自身就是巨大碎片的细小碎片。

这已经先验地规定了人的趋暗本性和对于中心爆炸之乡的永恒缅怀。在向着世界边缘的飞行之中，人不断远离光亮和深入黑暗，尖利的呼啸、惊慌的心情、死亡的景象，不可逆转的方向，所有这些事端触发了海德格尔的诗意言说。不仅如此。“诸神之夜何其黑暗啊！”海子如是说。“午夜，我重是黑暗，重是万象。”骆一禾作如是说。

“重是黑暗”，这“重”乃是“多重”与“复叠”。黑暗被黑暗所复叠，这情形可通过三种时间序列加以验证。我们所在的时间场所，是以下三个午夜的互相迭加：种族大衰退的午夜；世纪尾声的午夜；第二千纪行将残尽的午夜。这也就是种族生命周期，世界百年周期和世界千年周期在此刻的汇合。三种时间之暗，复叠于一个短暂的十年 1990 – 1999。

罕见的三重午夜，超出了海德格尔所目击到的深度，它降临在这里，向我们喊出夜的无限深渊、夜的无限时间。目击者说，我置于暗所，故我是一个暗者。这是从思辨的角度来接纳黑暗，并承认一种午夜居民的身份。目击者，那些曾经彼此交谈过黑暗的人们，藉此开辟着更犀利的目击事业。

在由时间复叠起来的黑暗之中，暗作为它的本性大量涌现着，以宣称明的不在场，这就是暴力之暗，恶行之暗，迷津之暗和谎语之暗在世界之夜的集合，它们构成于海子与骆一禾的诞生背景。

暴力之暗，指称着海德格尔以来的世界的诸多残酷性。大规模的政治屠杀、针对心灵的意识形态清洗、对个人精神信念的垄断、以及对于弱者的普遍压迫，这还仅仅是残酷生活的一部分。更隐蔽的暴力，散落的日常的后现代关系之中，也就是隐匿于商业和金融的秘密战争里。残酷性，就是人被迫卷入一种彻底佚脱人文主义关怀的生存。

“我的人民坐在水边　只剩下泪水　耻辱和仇恨”(海子)。

一种这样的暗的经验，引发着人的恶性之暗。由于终极价值及其相关伦理体系的沦丧，人间道德面貌阴沉起来。在利益的末日再分配运动中，贪婪的心情和眼神篡改了人，赋于他们以难以想象的无耻性，这就是丧失了道德制约后的极度放纵，以便尽其可能地占有权力和财富的有限实体。

在所有的黑暗事物中，恶行与暴力无疑是最引人注目的，相反，最不引人注目的是迷津之暗，因为它涉及的正是人对于生存黑暗的洞悉性本身。面对诸多的暗，人丧失了价值的视力而成为盲者。阔大的迷津，纵横着本族传统和异邦精神的无限道路，它利用回旋、重复(对称)、死巷、伪标、歧岔和陷井，使所有置身其中的人迷乱，并且丧失了从中找出逾越线索的可能。从迷乱性中产生的最荒谬的景象是，迷者指着这线索声称：我找不到它！这与其说是一种愚妄，不如说是一种拒斥，也就是从迷津的立场出发重申人在其中的居住权利。

人的言说之暗支持了世界之夜的上述特性。言说者从真理陈述转入一个庞大的谎语制度，以维系一个摇摇欲坠的价值体系。谎语发言人说：我们拥有世界上最合理的人间关系；我们在黑暗的外面和光明的里面。这是所有谎语意识形态对人民陈述的核心母句。它凭藉现代传播技术垄断一切公共话语空间，以改变人对世界之夜的各个领域的黑暗感受。

暗的种族涌流汇集成了令人震惊的深渊，以阻止自由之明、正义之明、澄识之明和真理之明的发生。这显然是查拉图士特拉古老教义的现代显示：迷妄反对着澄明；腐败反对着创造；暗反对着光；水反对着火。

针对由此产生的人的惊骇与痛楚，午夜居民发动了午夜游戏运动，要从取消生存的真实性方面取消世界之夜的根基。除了气功、小品和麻将的三位一体，还有一种更重大的游戏话语，那就是日常生活的本文。在“玩”的哲学指令中，人构筑了存在之玩的所有空间和规则。

这游戏的规则不是别的，正是对午夜话语的某种严厉禁忌，它要求游戏者终止任何有关存在的黑暗性的言说。它既不指涉光明，也不指涉黑暗。它仅仅被允许言及游戏其欢愉。“存在之玩”企图藉此取消痛苦，但它最后却取消了人对世界之夜的基本了。

2. 目击与言说

越过黑暗的无限深度，海子和骆一禾目击了构成世界之暗的诸多元素。海子说：“骑上　诉说　咒语　和诗歌　一匹忧伤的马　我骑上言语和眼睛”，这暗示了目击与目击后的反应。

目击者的诞生，是午夜时分最重要的事件之一，它使闭抑的存在获得了敞开的契机，黑暗向眼睛、也就是向观察者打开了它的本性：它的元素、结构、功能和历史。目击者的眼睛像马匹那样犀利而明快，径直插入事物的内部，“骑上”，就是使寻常的目击获得马的尖锐属性。

这个隐喻揭发了午夜目击者的异常地位。他必须拥有一种内在的智慧光线，以便在极度的黑暗中获悉世界景象的各个细节。他既在暗中，又在暗外，既遭到目击，又从事目击；既是午夜的囚徒，又是它的征服者。在消解人的深渊里，只有极少数人才能获得如此非凡的能力，以便为未来的伟大学说开辟道路。

历史上挤满了无数缄默的目击者，他们为暗的极端性所惊骇，而后开始永无止境的逃亡。这逃亡背弃着黑暗，也背弃着针对黑夜真相的言说。隐士文化就是这样诞生的，它包含洞悉黑暗和自我拯救的智慧，却拒绝公布那些非人的发现。在一个集体受难的世界里隐士所犯下的这一罪行，超出了黑暗对人的残害。

那些从赞美角度进入言说的目击者，坚持看言说的权利，却赋予世界之夜以灿烂的品质。他颂扬着他所目击到的事物，除了说出谎语，他还要说出一种真正的拥戴心情，也就是对黑暗性的由衷热爱和激情。面对暴力的血腥气息、道德的腐败气息、迷津的狂乱气息和言说的欺诈气息，赞美者的话语响彻云霄。

午夜的黑暗歌手的罪行就是这样犯下的。对这个历史群体的探查有助于理解古代先知所持的立场。他们蔑视缄默者，同时又坚持着对黑暗歌手的批判立场。从这两种前提出发，他们云游四方，说出咄咄逼人的革命箴言。希伯莱先知的谱系树上，怒放着阿摩司、何西阿、弥迦、以赛亚、耶利米和但以理的话语花朵，它们被供养在《旧约》的神学花园里，为后世的目击者提供了不

朽的样本。

然而对海子和骆一禾而言，更邻近而亲切的先知是置身于犹太一基督世界边缘的但丁、莎士比亚、弥尔顿和歌德。这些诗歌先知在上帝和人间、天堂与尘世、神性与凡品、圣乐和俗音之间，也就是从精神的两个源泉获得缅怀、批判、抨击、呼吁、预言、警告、赞美、祈求和作出承诺的伟大权能，如果希伯莱先知是神的旨意信使，那么上述欧洲诗人就是真正的话语英雄，凭藉人的内在智慧光线、神喻的启示和说出真理的非凡勇气，宣布了对世界之夜的激烈审判。

正是这点使传统中的先知受到现代解构主义者的严厉斥责。福柯的疑虑目光，投注到代神立言的历史上，他吁请新知识分子放弃全知全能的立场，也就是放弃说出世界性真理的幻想，返回到个人沉思与反抗的有限区域。而海子及其兄弟置若罔闻。

毫无疑问，对先知传统的重申，取决于种族的历史现状与要求，或者说，它是对母体深渊的召唤的一种响应。在记忆的沉重飞行里，他们看见了屈原的佝偻身影。这个汉地的诗歌先知，追问午夜黑暗背后的事物，眼望天空，缅怀往昔的光荣。他的悲恸言说笼罩住海子与骆一禾的灵魂，为先知立场提供了一种尺度。

但是，与希伯莱先知相比，屈原及其后嗣还不是真正意义上的先知。他们的职能被限定于一个极度有限的范围。除了疑虑、探查和对小型乌托邦的私下憧憬，他们并未喊出针对世界末日的终极判词。这与其说是远东先知的疏忽，不如说是先知性的残缺。他们是一些亚先知或下级先知，维系着一个古老种族了解未来命运的最低限度的需求。这最终导致了诗人先知在二十世纪的严重缺席，智慧与勇气的双重退化，使诗人的生长局限于某种“抒情”的区域。从这一等级中崛起了郭沫若、徐志摩、戴望舒和李金发的寻常身影，其中有的还扮演了伪先知的角色，而这粗糙或可疑的言说，构成了中国现代文学的主要话语风景。只有《野草》的鲁迅显示了变乱时代的预言气质。但这气质是古老传统的一次短暂闪现，它随后就遭到庞大而单调的意识形态的吞噬。

二十世纪的精神动乱，使我们处于丧失自己的预言精神的危难之中。中国游戏精神和后现代主义，从拒绝关怀未来的角度，深化了这一事端的后果。先知早已化作尘埃，只有他们的姓氏，

滞留在历史的遥远景象里，仿佛是一些与我们完全无关的事物。这正是世界之夜本性的尖锐呈示：未来沉浸于巨大的黑暗，它已丧失了预言光辉的照看和眷注。而更令人惊异的是，几乎没有什么人对此发出不安的询问。

3. 诗歌先知运动

转变的契机，始于这样一个小型诗歌公社，其中的一位成员，在八十年代后期的短暂五年里，写下了近三百万字的诗文手稿，藉此从贫困和无名中向终极的事物作出眩目的飞翔。他的尸骸倒伏在山海关附近的铁轨上，而灵魂却径直升入人所能企及的最高殿宇，从而制造了二十世纪最不可思议的意识形态神话。

我们已经逐渐地触及了这个人的姓氏。他自称“海子”[2]，也就是黑暗之海的苦难孩子；另一与之共同飞行的成员“骆一禾”[3]，则是成熟于凄厉秋天的一株高贵的植物。这些命名都隐喻着生命的内在脆弱和夭折命运，而在另一方面，它们却远远超出了语义学所设定的命运格局，并赋予“所指”以非凡卓越的品质。

神话，或者说海子——骆一禾神话，它无非在向人指明一种精神奇迹的发生。从价值普遍错乱或佚脱的深渊，也就是从一个平庸的和二流的世纪，这两个人的容貌异乎寻常地燃烧着。复合的灵魂急促地穿过存在之桥，融入死亡的瑰丽光辉。但他们的言说却已镌刻在身后的世界，以点亮黑夜的信念之灯。

我要从下列方面进入他们的诗篇和论纲，去广泛地探查蕴含其中的公开与秘密的消息。就像通常所做的那样，我要询问：他们反对什么，他们颂扬什么?他们倾听什么，他们言说什么?他们为何倾听，他们为何言说?他们从哪里倾听，他们向谁言说?这些问题的答案已经内在给定。

所有海子与骆一禾的写作成果，都可以纳入诗歌神学的形而上框架：这个概念最适当地指称了先知所企及的各种严重事物，但它并不意味着对传统神明的屈从和跪拜，恰恰相反，这神学是对人的生存根基进行终极追问的体系，或者说，是针对世界之暗

的一种极端的精神反抗运动，它聚集着人的全部怀疑、智慧、勇气和激情。正是基于这样的立场，他们开辟着对世界之暗进行审判的悲痛事业。

从海子撰写的杰出纲领[4]中，可以获得对诗歌神学的扼要印象，它是有关王子心情、大师立场、神性痛苦、神话幻像、浪漫诗学及其写经计划的全面陈述，验证着这个小型公社与世界之夜接触的深度及其从这深度的奋然一跃。

“我要写下这样的一篇序言，或者说寓言。我更珍惜的是那些没有成为王的王子，代表了人类的悲剧命运。”这段海子的黑夜独白，已经显露了他的王子心情的全部端倪。这“王子”的族谱，包括着雪莱、荷尔德林、马洛、韩波、普希金和叶赛宁等所有早夭天才，他们负有通过美好毁灭对人类结局进行预言的使命。诗歌王子总是以两种方式同时写作：一方面用手笔援写才情迸发的瑰丽诗篇，一方面用短暂急促的生存构筑诗歌之上的诗歌，也就是从内在生命的爆炸中喊出炽烈的太阳话语。这手写之诗和存在之诗的互相映射，照亮了诗歌的辛酸国土。王子，就是要用一个青年的脆弱生命去点燃美学的圣洁火焰。

对于诗歌王子及其命运和痛不欲生，乃是海子对其自身的预先悼念，犹如一篇由死者在生前亲自撰写的墓志铭，因为所有先逝的王子，都是海子的历史隐喻。他目击了天才与人类的死亡，而后就直接卷人这种死亡运动，书写下王子族谱的最新的一页。这就是作为诗歌先知的极端前提：以死写诗。或者说，用死亡语法去反抗世界之夜的黑暗语法。

从王子的高贵而纯洁的灵魂出发，海子走向了所谓大师立场，也就是走向对以往所有卑谀、平庸和低级趣味诗歌的蔑视。海子声称，他要进行对“浪漫主义以来丧失诗歌意志力与诗歌一次性行动的清算”，这包含了他对八十年代前卫诗歌运动的某种缺陷的温和指斥。无数年轻的诗歌群众，拥集于通向纯粹个人幸福的诗歌道路，在抵制意识形态垄断的同时消解着内在的信念和索取真理的勇气。他的严厉目光掠过虚假诗歌，停留在山下的群众、母亲、土地、村庄、粮食、河流、岩石和马匹上，“人类吗，此刻人是多么爱你”，而海子的叹息又多么孤寂。这爱的孤寂火焰，超出个人自我中心的意识本质，一直抵达人类苦难的遥远边缘，

并要说出一种无限广博的慈悲。大师，首先是一个热爱人类的情感英雄，其次才是握有非凡技艺的经典作家。

这里已经蕴含着某种只有伟大的心灵才能作出的反应，它是一种难以言喻的义愤与悲伤，起源于对自身存在意义的极度关怀，并藉此获得进入观察人类命运的契机。在他们的极端痛苦经验的尽头，群众涌现了：而在另一个尽头，出现了神的缄默身影。

让我们回忆一下海子的最后岁月。他独居在京城远郊，也就是独居在一个遭到贫困缠绕和世人冷落的屋舍。除了动身进城教书与访友，他只有一种生活，隐匿、遥远、凄凉，澄明，日复一日地发展着内心的傲岸言说。在他写下的所有文本之上，永久回响着他与无名之神对话的秘密声音，并在长诗《土地》中达到比较清晰的程度。

神的维度从灵魂里面伸出，照亮了家徒四壁的在所和稿纸上的诗句。它痛切地指涉了希腊诸神、基督教上帝以及所有至高者的不在场，同时又流露着一个现代知识分子对企及真相与真理的疑虑。正是由这种两难困境中，海子开始了向终极实在的维度的痛苦飞跃。他拒绝着旧先知对神作直接呼告的方式，甚至尽其可能地不言说神的名称与本质。他仅仅获得一个俯瞰人类的神的视点，并从这一高度上说出二十世纪中国最奇异的话语。

在这个春天你为何回忆起人类
你为何突然想起了人类　神圣而孤单的一生
想起了人类你宝座发热
想起了人类你眼含孤独的泪水[5]

谁是那个无名的“你”?这个问题是难以一言蔽之的。“他”何其神圣，端坐于宝座，回忆着万恶的人类，眼含眼泪；他被拒斥于人之外，同时又深入人的孤单心情，以获得最广泛的世界经验。这显示了海子精神的内在分化：他既在人里面，又在人的上面；他自身就同时拥有人与神两种精神维度，它们统一于简约而铿锵的诗句，像大地上的雷霆与闪电，结束着神性缺席的黯淡年代。

一种充满疑惑和尚未成熟的神性目光，历涉“黑暗而空虚”

的"天堂"，静止于神话幻像的语言场景里，这是海子在其神学运动中采取的主要动作。他声称："所有的人和所有的手都指引我以幻像，也即一切人类的集体记忆与造型母题，构成了他的诗歌的宇宙性背景。不仅如此，他还要从二十世纪午夜的立场，"将人类生存与自然循环的元素轮回联结起来加以创造幻想。"

然而海子并没有返回到复兴天堂的传统信念之中。他的痛楚之手从贫瘠的大地上抓住幻像，也就是抓住了死亡，如同抓住太阳殒落时的最后光线。在世界之夜降临的时刻，他要像歌德那样不屈不挠地逃向火焰与幻像的家乡。

检索一下海子和骆一禾已经发表(在民间或官方印刷物上)的诗篇就会发现，它们收集了大量上古神话元素：太阳、月亮、高山、河流、海洋、土地、故乡、祖先、人民、丰收、狩猎、处女和王子……。粗拙质朴的民间感性与阔大崇高的经典文献，这两种势力驱赶着元素羊群，把它推入幻像的话语花园。他们以飞行的速度穿越花园的所有区域，以书写盛大的"世界之书"。[6]

这就是海子的《太阳》七部书手稿和骆一禾的《世界的血》[7]，前者包含诗剧《太阳》、《太阳·土地篇》(通称《土地》)，《太阳·但是水，水》、合唱剧《太阳·弥赛亚》、仪式和祭祀剧《太阳·弑》。它们是在无限黑暗中呈现的有限道路。借助先验历史去探求拯救，以期实现向自由的突破。——尽管这一努力终在"幻像"和"幻想"的自我否定中，但世界之书的宏大性还是产生了效果：言说的火焰业已点燃，并向爬行于黑夜的人们给出稀有的启示。

我们正目睹着意识形态神话经由诗歌先知的一次大规模重建。在旧的国家神话消解之后，世界接受着废墟话语和尘埃话语的统治，也就是接受着一种没有价值深度和生命预言的荒谬事实。这已经蕴含了对于诗歌启示性的呼吁。由于政治和宗教先知的严重缺席，诗歌公社的使命变得何其沉重！它要率先到达必须的黑暗，并从那里开辟新的精神道路。

新意识形态神话的标记，正是它对于传统母亲神话、人民神话和土地神话的回归："母亲很重，负在我身上，""土地抱着女人"(海子)；"这是大地的力量，大雨从秋天下来，冲刷着庄稼和钢"(骆一禾)。耳熟能详的言说，导源于一个遭到激烈反抗

的中间价值形态，却被提升到更高的终极价值层面——神性维度取代了国家维度。这就是最终完成了对于旧意识形态神话的结构改造。

耐人寻味的是，在对神话的价值规定方面，海子骆一禾之间出现了最深刻的分歧。海子企图用“幻像”的虚幻性去消解他所建立的神话，也就是用绝望的左手抹掉欢乐右手刻划出沙滩图象。而骆一禾则恰好相反：他拒绝着外在的消解指令。基于一种对世界之明的固执信念，他永久地住进了他的神话家园。

在某种意义上，这分歧乃是二十世纪后期国际思想冲突的远东现身。德国学派和法国学派、海裴玛斯和罗兰·罗特——人类精神分裂后的两种哲学音响，不屈地探查着人的终极实在，而后，公布全然不同的精神出路。这就是发生于海子和骆一禾之间的事件。然而，对于神话和神的维度的共同关怀，以及置身于同一个诗歌公社，使分歧受到了掩盖。人们沉湎于下列错觉，即骆一禾不过是海子的阐释者而已。”

用一只耳朵倾听海子，而用另一只耳朵倾听骆一禾，这样做的结果把我们更深地拖入了批评的困境。只有一种方法能够解脱我们，就是承认绝望神学和希望神学的互补性。它们仿佛是真理之盾的两个侧面，分别陈述着从世界之夜中生长出的无比绝望和从内在觉悟中涌现的无限希望。由于一种猝不及防的死亡，整合的可能性被悬置起来，以等待一个更年轻的公社的诞生与解决。

但是，所有上述信念的分歧，并未妨碍这两个人在浪漫诗学方面的异口同声。越过气质、才华和风格上的差别，他们写下了共同的新浪漫主义纲领，也就是基于浪漫时代以来生命意志的颓丧、神话造型的破碎、由于语言实验引起文体的卑贱化，他们要制订诗歌革命与复兴的最激进的原则。为此，海子指责了从塞万提斯、雨果、惠特曼、哈代、叶芝、易卜生、陀斯妥耶夫斯基到卡夫卡、乔伊斯、福克纳、加缪和萨特等大批曾经受到广泛颂扬的作家，认为他们正是文学走向现代败落的直接原因。

海子的美学样板，限定于但丁、歌德和莎士比亚等少数“个人巨匠”，他们是中国当代诗歌所应追踪的仅有的伟大目标。此外，还存在着一种更深远的诗学根基：金字塔、敦煌、《旧约》、印度史诗和奥义书、荷马史诗、《古兰经》及其波斯的长诗汇

编。这是伟大诗歌的不朽源泉，人类灵魂中那最高和最后的灵魂。

这就是我将其称之为“新浪漫主义”的理由之一。在海子骆一禾的诗歌言说之中，遍布着想象的造型元素，先验、永恒、宏大、威严，织入挣扎的悲剧性吟唱结构，原始或古典梦想放射出苏醒的美与光辉。浪漫，就是从永不枯萎的神话风景中找到实存的意义，也就是让幻像成为个人生命的内在中心。而“新浪漫主义”的新颖性则在于，它试图结束一种纯粹个人感伤的历史传统，并下沉到集体受难的深度，以获得对世界之夜的终极超越。

从一种诗学的立场看，浪漫主义早已丧失它的虚幻性。因为幻景仅仅针对着人的实存、也就是针对话语的转换性而言。但浪漫主义的话语系统，却把这虚幻性当作它自身的最高实在。浪漫言说蔑视着真实事实中的事物，蔑视着一切黯淡无光的现世生活。幻景和神话打开了生命的内在空间，使人触及到一种可能事实，它犀利、温存、辛酸、美丽，成为我们居住的鲜艳家园。

话语灯盏、话语星辰、话语太阳及其各种话语光线，这些事物像闪电和雷火那样烙写了生命中最有力的白昼，它是人的一种内在事实，或者说是一种诗意的存在，掩蔽于虚假的日常生活和不可见之中，并随时向想象和梦幻敞开。

毫无疑问，这种使存在向诗意还原的企图，已经超出了诗学的领域，因而它受到许多现代诗人和哲学家的反对，但即使在文学话语之外，诗意仍然应当是存在的根本属性。它是从深渊里浮起的一根澄明的柱子，支撑着午夜居民头顶上的昏暗天空。正是在这更高的意义上，我们有必要接纳浪漫诗学的全部赏赐。

如此野心勃勃的诗学格局，必然引发出某种庞大的写经计划。在短短几年里，这一小型诗歌公社磋商着前卫与经典的相互关系，并且最终决定放弃一种临时的和不断变乱的美学立场，以投入历史上最隆重的经典写作运动。然而，自现代主义和后现代主义以来，经典已经向作家闭合。它被封存于往昔的英雄岁月里，藐视着这个荒谬的世纪，正如《圣经》正典，一旦被犹太人和基督徒闭合，就永不开放。

挣动的经典之手，就是从如此的结构中显现的。基于三种午夜的复叠和极度的世界之暗，它要撰写新时代的先知书和启示

录。海子说，我要写下一种叫做“伪经”的东西。这并不是在对新浪漫主义诗歌的幻像性作自我揭露。“伪经”是针对一个闭合了的正典体系而言的。它在正典之外，同时又具有一切正典的特征：庄重、有力、气魄巨大和洋溢着难以企及的神性光辉。

对于一个平庸和劣质的二十世纪中国文学，这是何其奢侈而狂妄的计划。一方面是有力的意识形态战士的忠诚话语，一方面是潇洒的游戏文人的小品话语，一方面是急切地改变着生活质量的市民作家的媚俗话语，一方面醉心于修辞练习的先锋小说家的新潮话语，所有这些话语系统构成了险恶的主流，以消解一切胆敢逾越它的势力。

突围出这样的迷津背景，首先必须是一个无畏的战士，而后必须是一个奇特的天才。从现存文化的顶端起步，愤懑、痛切、热烈、喘不过气来地向人类精神事务的最高峰巅奔走，在极短的五年之中，海子写下了《太阳》、五百首抒情诗和大量诗学笔记与论文，骆一禾则写下了长达八千行的长诗《世界的血》和《大海》，这使他们成为中国在本世纪最早出现的经典作家。他们的头颅因脑力衰竭“而沉重地倒于山巅，而灵魂则飞旋着舞蹈起来。镌刻在那里的火焰话语，是行将死去的世纪的最后叫喊。

4. 新先知书

那宏亮而无声的叫喊，冻结在海子《太阳》中的天堂大合唱《弥赛亚》中，成为先知话语的最后汇集。尽管海子事实上并未找到一种适当的启示语体，但它仍然弥漫着前所未有的预言与审判的末日气息，并使先知精神达到一个人所能企及的极限。

这部“用尽了天空和海水”的“伪经”，一开始就是向真理、青春、曙光和新纪元的热烈献诗。曾经参与世界诞生的三位一体——太阳、受伤的陌生老人和“我”开始现身，也就是暗示原始生命力、种族及其个体三种元素的在场，它们分别承担创造者、毁灭者和目击者的使命。从如此的隐喻立场出发，海子以提纲式的简洁句子推出了这部“肮脏之书”、“杀人之书”和“世界之书”，它聚集着海子所要言说的主要消息：大地破裂、血液与烈

火的声音、被吹响的号角、羿的弓箭和刑天的头颅……，这些巨大的灾象组成了启示录的令人惊骇的先兆事变。

而后是一次铁匠、石匠、打柴人、猎人与火焰之间的秘密谈话，指涉着世界诞生与毁灭的内在过程、天堂的黑暗性和空虚性，等等。石匠站在天梯上的凄凉言说，悲恸到了令人战栗与心碎的程度：

我在天空深处高声询问谁在
我
从天空中站起来呼喊
又有谁在？

这样的难以置信的人类沉痛声音，回旋在石头与废墟构成的天堂，仿佛是一次数百个世纪以来全部怀疑和绝望的总追问，清算着人与神之间的所有欠帐。然而，天堂仍然将在海子的里面、在他的诗句和全体人里面闭合。神并不在场。那么谁在倾听？只有岩石、无人的废墟、天堂的碎片和末日的火光。

从世界的毁灭性幻景中，诞生了“三千孩子”，被一个无头的英雄率领，向大地急切地降临。这是海子的自我幻身对人间的最后征战。他的孩子们、他的三千种希望和三千种未来，同他一道倒下，手指落日、眼含热血。而全部的安慰仅仅来自那座黑暗的太阳，它从一个软弱和悲剧性角度劝谕着英雄，以指明他的归宿：

灵魂啊，不要躲开大地
不要躲开这大地的尘土

我要在此顺便解释一下海子的立场。在所有的诗篇的札记中，他都坚持了对天堂的敌意和对于大地的亲近。这与其说是在选择一个更为可靠的家园，不如说在表达对神的缺席的难以言喻的失望。由于天堂空空荡荡，大地显露了某种稳定而坚实的属性。如果他坠落，大地将成为他尸骸的唯一接纳者，而一个没有

上帝的天堂甚至不能充当他最后的坟墓。

手稿的第三部分，仿佛有了一希望的光线：工匠们抛开秘密交谈的形式，转入“赞美”的高声合唱，青春、曙光和真理的幻像无限地涌现着，在海子生命的前方闪电般飞奔，它们是那种深受关怀、独自前往的核心思想，笼罩于长长的和孤独的光线之中。然而，海子越过打柴人的独唱，发出了难以为续的悲痛叹息：“我的生命已经盲目”，“我跟不上自己的景象”。这思想是令人吃惊的，它是否已经蕴含着这个诗歌先知的精神悲剧？他跟不上自己所给出的希望，这其实就意味着他的绝望话语跟不上他的希望话语。如此的信念分裂，起初撕裂着他的灵魂，而最终却撕裂了他的年轻的身体。

打柴人，或者说火焰的炮制者，乃是海子的众多幻身之一。他一方面从曙光和真理上后退，一方面却凭藉火焰去判决人类与世界的灭绝。他甚至化作吐火的万头兽（利维坦？），以焚烧世界上残留的最后事物。在这恐怖的时刻，响起了天空的短促有力的呼叫，仿佛是对毁灭了的种族之魂的一种招回？

青春！蒙古！青春
…… ……
……蒙古！蒙古！

夜歌随后悄然降临了。一群哑吧唱起黑暗之歌，它赞美着被叫做“苦树叶”的大地，赞美一切深渊与空虚。绝望神学在此达到它的抒情高潮和哲学高潮。石匠再次现身，从维特根斯坦的立场陈述人还原则石头的过程。在海子看来，这无非就是把人类无望地还原到巨大、稳定、简约、数学、笨拙、沉重、坚硬、野蛮、饥饿、愤怒和沉默的形式。火焰主持着这种普遍的变形。最后，由于吐出了火焰，连“经书”也冷却成上述荒凉的事物。这里包含着对埃及金字塔及其所有上古石头建筑的死亡本性一种揭露：它们与其说是文明的隐喻，不如说是文明墓穴的永恒象征。

这里突然强硬插入了一堆密闭的“铁柜”（约柜？）中的不能呼喊的古怪话语，由“铁匠”在其“打铁”过程中泄露出来。它包括一组命题的主导陈述和两组附属陈述，分别用阿拉伯序数和

拉丁字母加以标定。其中的主导陈述是：

1. 世界只有天空和石头
2. 世界是我们这个世界
3. 世界是唯一的。

这无疑是启示言说的秘密核心和纲中之纲，构筑着海子的绝望神学的形而上根基。它原先处于事物的底部，现在却浮现到分崩离析的幻景话语的上面，粗暴地直呈着先知审判的内在依据。它首先对“世界”的废墟性和荒凉性作出规定，而后指明了“世界”与我们的关系，也就是明确地告知这个“只有天空和石头”的世界正是我们的居所。最后，我们不要被告知：这是唯一的世界，此外无其他世界，那么，我们就被剥夺了对我们之外的幸福在所进行憧憬的权利。

插述结束之后，手稿再度返回到大合唱中。出现了天堂下雪的幻景，像“漫长而荒凉”的“冰川纪”，却比雨水还要温暖，散发着节日的幸福气味，从中闪现出九个盲人长老，他们是俄狄浦斯、荷马、老子、阿炳、亨德尔、巴赫、弥尔顿、博尔赫斯和持国。这些人类历史上最著名的瞎子歌手和智者，被收集到海子的末日法庭，担当大陪审团的使命。然而，就在先知即将说出我们等待已久的最后判决时，手稿突然中断，没有下落。

这一尚未完成和戛然而止的先知书，显示出某种外在的敞开：它是受难和绝望的，同时又佚脱了最终的审判言说，仿佛是一次故意的突发性缄默，以等待另一部审判之书的秘密诞生。

骆一禾的《世界之血》在某种意义上响应了那巨大紧张的缄默。尽管它远离着启示文体，却拥有更完整的预言功能：一方面自述着绝境生命的孤独与恐惧，一方面却构筑了世界奇迹和人类博大生命的“屋宇”。越过安魂与弥撒式的段落，也就是在无限飞行的轮回中，灵魂再遇了精灵与生机、朝霞和光线。

这人类所产生的都会消逝
那产生了的　儿女们仍要一一经历

这正是对遭到海子中断的先知话语的热情续接，它指涉了未来拯救的全部可能性，也就是对结束世界之夜和打开世界之昼，作出了最后的承诺，而它的神学根基却是一个古老而简单的印度学说。永不停止的轮回和循环，使黑暗与光线双双获得永生，这不仅使我们获得了向未来无限敞开的契机，而且找回了人的全部预见性，因为所有的人都懂得下列常识，黑夜之后必然是难以阻止的白昼。

5. 死亡与探查

先知言说的全然中断，乃是在 1989 年的春夏。3 月 26 日，年仅 25 岁的海子、痛不欲生的海子，在山海关附近卧轨自杀，饥饿的胃中仅有两枚腐烂的桔子。而 5 月 14 日骆一禾在京城广场上猝然昏迷，18 天之后，他尾随海子而去，走过黑暗的门槛，“眼望着家乡”。

几乎所有的大众传播媒介都“闭合”了这一消息。在司空见惯了死亡的年月：没有什么留意到大地破裂的声音：甚至，没有人倾听火车的尖利呼啸和输液瓶的最后一滴。几个面容黯淡的亲友葬送了他们，像葬送一个刚刚打开的时代。

这无疑是历史上一切先知的结局。但我不想从这个角度谈论死亡。我要指涉的仅仅是死亡的意义，也就是从死亡话语不释读出蕴含其中的全部神学消息。

令人惊讶的是，这消息首先蕴含在海子设定的死亡座标上，也即蕴含于海子所选择的死亡地点和时间之中。他进入一座叫做秦皇岛的城市，或者说，进入一个最著名的极权主义者的领土，以面对他下令修造的羁押人民的墙垣——长城。山海关不仅是该墙垣的地理起点，而且是它的逻辑起点：巨大的种族之门，正是从这里和由这个统治者加以闭合的。

与空间座标对应的是它的时间座标。3 月 26 日，乃是两个著名的浪漫主义先知辞世的时刻。1827 年的贝多芬和 1893 年的惠特曼，在从欧洲和美洲的角度呼吁了人类的信念之后，永不回首地动身离开他们的阴郁在所。只有他们的英雄言说残留于身后的

世纪。

正是在这样的象征时空里，一辆暴力的火车碾过他的疲惫身躯。如同历史上所有黑暗势力那样，它杀了他，而且如此简单、轻易和干脆利落。车轮接触肉体的那个瞬间，灵魂携带着这个人的全部义愤、怜悯、博爱和死亡激情蹒跚而去，离弃着这个苦难的世界。他藉此对轮子及其所有压迫人与碾碎人的事物作出正义审判，判处它们沾染他的鲜血，也就是打上难以抹除的罪恶的印记。你们杀了我——海子轻蔑地和内在地喊道。

凶暴而明快的轮子，就这样受到了座标的有力阐释。而它还暗示着生活的悲剧时间的结束。悲痛的世间生活，充满各种肉体和粗拙的气息、软弱和妥协的气息、尘土和肮脏的气息，如此等等。轮子与土地的关系，隐喻了它的全部浑浊性和沉重性。它以悲剧时间的名义碾碎人，把他们压入大地与墓冢，更重要的是，轮子将傲慢、冷漠和永恒循环地行进下去。

海子阻止着轮子的罪行。海子说，生活不应当是这样的。于是他就动手去结束它。而最终，他以结束自己的方式打击了轮子，使之置身于尴尬的地位。

这同屈原的死亡全然不同。作为一个被放逐的人，他的苦难和怒气深不可测，这促使选择了河流，也就是选择一个永久的家园。与轮子相比，河流显得那么柔和与温暖，如同记忆中的羊水故乡。来自水的还要归于水，因此自杀就是对生命之家的激烈召回。海子超出了屈原的限度，他拒绝以和解的方式死亡，恰恰相反，他显示了令人惊骇的勇气：大卸八块，血肉飞溅！他要藉此表达出一种最极端的反抗话语。

尽管存在上述重要的差别，海子和屈原还是显示了惊人的相似性：诗人、天才、道路凄凉和四面楚歌。屈原弃世之后，自杀者的缺席成了中国文学史的基本特色。从这个角度，我们等待了两千多年！也就是说，在经历了两千年的漫长空白之后，海子的英雄容貌闪现在自杀的现场，像屈原的最年幼的兄弟。

这样一种响应性自杀，标志着海子的存在方式的根本转变。长期以来，这个人一直构筑着他的私人的诗歌灯室。越过世界之暗，他获得了光亮、温暖和澄明的幻像。尽管发表作品，但基本上一些人的信念札记。随后，在《弥赛亚》的时刻，锐进为一个

反面的福音书作家——站在灯室与黑夜之间，用话语石头去砍砸闭合了的天堂之门。而在卧轨时刻，他穿越死亡走廊，径直走进了灿烂的火焰。

从文本话语到行动话语，从心灵之河到肉体之火，从私人灯室到公共墓场，海子的生命不断趋向于父性、复仇与毁灭[8]。而在另一个层面上，它却意味着海子从诗歌艺术向行动艺术的急速飞跃。经过精心的天才策划，他在“自杀中完成了其最纯粹的生命言说和最后的伟大诗篇，或者说，完成了他的死亡歌谣和死亡绝唱。

行动艺术，这个概念尽管起源于现代欧洲波普美术，却蕴含着悠久的实践历史。除了查拉图士特拉和老子，几乎所有的希伯莱先知都可被纳入这一形式框架。我已经说过，耶稣是其中最著名的先知和最杰出的行动艺术大师。由他亲自设计的十字架悲剧，是人类艺术上最伟大的作品。

缅怀耶稣的身世，我们可以看到这个人的全部孤寂与愤满。他形单影只，众叛亲离。临近逾越节的时刻，他开始着手制订一次行动艺术的秘密计划，以实现他向神的承诺。在最后的晚餐上，他宣称门徒是有一个要卖他。而后他将蘸了酒的饼递给犹大。这与其说是一种揭发，不如说是向犹大发出的内在请求。《约翰福音》的行文在此变得十分微妙：“他吃了以后，撒旦就入他的心。”

必须强烈地意识到这里的逻辑顺序：不是先有撒旦后吃蘸血之饼(耶稣肉身的隐喻)，而是先吃饼后才出现了撒旦和“叛卖”之意。这无疑在向我们暗示：正是耶稣要求着犹大的背叛，并把他的计划(“撒旦”)告诉了犹大。接着，在耶稣的公开催促下，犹大动身离去，而后的事变众所周知。

耶稣与犹大联合设计的叛卖与受难艺术，显示出震憾灵魂的无尽力量，并对世界之夜的统治构成难以想象的威胁。它的魅力不仅在于被钉上十字架时所产生的惊骇与悲壮，而且在于英雄和叛徒、无畏者和怯懦者以及拯救者与阴谋家之间的戏剧性对抗：犹大报扮演的角色激怒了人，使他们从麻木中震惊，转入对英雄的无限怜悯和敬畏。

海子的死亡绝唱，乃是对耶稣的伟大艺术的现代摹仿，所不

同的是他独自完成了这一行动，那么，他就必须一个人同时承担英雄和叛徒这两种使命。作为英雄，人已经指涉了它的主要特征，因此我只想在此谈论一下海子作为叛徒的一面。在亚细亚群体社会，所有的个体生命都不属于他本人。人借助一个公共服务的契约交付了自身。自杀，就是单方面撕毁这种契约，然后把碎片扔到群众的脸上。

“看哪，这个人是我们的叛徒！”群众的怒气难以平息。

然而这是极其可笑的，正如我们对于犹大的指斥是极其可笑的那样。作为叛徒和撒旦的化身，海子在其作品中扮演了一个拆卸天堂的挑战性角色，但它仅仅是海子灵魂的一个方面——他不可能背弃他对于人类及其幸福的失望。而在另一方面，他是历史中最年轻的先知，沉浸于愈来愈强烈的弥赛亚精神之中，并且指望用那精神去处死一个腐朽到极点的时代。这已经包含了对于群众的内在拯救。死亡，就是一次无比凄厉的叫喊，以审判那些浑噩可笑或腐化无耻的存在者，让他们死亡，或者，以一种比较正确的方式活着。

让我们倾听一下耶稣在十字架上的那声令人战栗的呻吟：“我的神！我的神！为什么离弃我？”[9]这声音包含一个笃信者对于上帝的最后探查，它要证实神的在场。同时，它也探查着以色列人民，看他们是否藉此召回了一种内在的信念：是否会由于神的缄默，弃它而去。

海子的死亡绝唱，正是短暂者对永恒者的激烈探查。他的灵魂从大地上站起，朝着天空高声呼询：谁在？越过轮子和铁轨的巨大阴影，他发出了微弱而有力、颤栗而无畏的追问：谁在？又有谁在？

从如此的终极探查中，引出了我所关注的那些基始问题：上帝现身了没有？什么是那现身？什么是那作为现身的上帝？什么是那作为上帝的现身？

迄今为止，还没有什么人以如此严厉的方式，表达对自身的终极实在的绝对关怀。因为这些神学转换：我为什么在场？什么是这在场？什么是这作为在场的我？什么是这作为我的在场？海子证实了这些问题的重要性：死亡，就是以不在场（退场）的形式探究人的终极在场的全部意义与可能。

骆一禾倾听着这些追问。死亡使他感到震惊、悲伤和厌恶，使他有了一种难以言喻的痛恨与怜惜。而后，他以目击者的身份转入对海子及其诗歌的凄楚阐释，也就是在海子喊出存在真相之后高尚地喊出海子的真相。这种伤痛和尽其所能的呼吁，损害着他自己的健康，并最终导致了他的革命性病故。

死亡座标再度显示出它的神秘的响应：骆一禾倒在变乱的广场，面对与山海关极其相似的巨大城门，这种病故转换成意味深长的仪典。从一个思想制度的中心，它重申了海子在绝唱中的神性言说，使之获得向世界敞开的契机。革命性病故，并非是用疾病去推翻一种心力交瘁的个人存在，而是要以死对另一次死亡作出决然的阐释。

诗歌先知与门的关系昭然若揭。世界之夜构筑着它的无限深度的墙垣，以阻止人的行进和白昼的现身，并把我们限定在永恒的黑暗之中。先知率先找寻和发现着通向未来希望的门扇。他们用死的意志敲击这门，象征他们所做过的那样高声询问：谁在？谁在？

然而，一个更确切的角度使我意识到，正是先知本人构成了我们所期待的门洞。从他们的英雄身躯倒下的地点，门已訇然中开。这个世纪行将死去，而全部的可能性光线正从未来向我们射来。越过诗歌神学的美学教义，新事物不可阻止地涌现。那由海子所无限绝望和由骆一禾所热烈希望的，它将要在了。而它已然在着。

一九九一年八月十九日
完稿于富春江畔

注释：

(1) 海德格尔：《诗、语言、思》、彭富春译，文化艺术出版社90年版。
(2) 海子，本名查海生，生于安徽宿县。
(3) 骆一禾，北京《十月》杂志编辑。
(4) 海子：《短文和提纲》，刊于《倾向》杂志第二期。
(5) 引自《土地》第12章，春风文艺出版社1990年版。

(6) 这本是骆一禾对他的组诗的一种命名。

(7) 见于《倾向》第二期西川和陈东东的评论。

(8) 这概念由海子提出，并与“玄学时间”对应，见于《短文与提纲》。

(9) 这方面的观点还可参见西川：《怀念(之一)》，《倾向》第二期。

孪生的麦地之子

——骆一禾、海子及其麦地诗歌的启示

燎　原

当中国诗坛突然大面积种植麦子的时候，我想少数在“麦子”这个词前黯然止笔的人心中定然是疼痛的。他们知道一个词的份量。知道深居在《说文解字》9353个字中的某一个，终而有一天同诗人互相发现、互相穿击时那种神秘机缘的意味。他们的疼痛，是目睹二位“少年诗人”发现了黄金的麦子，并以诗向它夺取了自己生命的疼痛。在诗歌创作中，诗与个体生命的相互选择是一种缘份。个体生命以只有自己具备的心灵能力发现并映照这个词，使它复活、发热，获得无限延伸的光芒，进而照亮别人。

我便是怀着这种疼痛说起死在肇始于他们诗歌麦地中的海子和骆一禾。当其他被照亮的人相继坐在他们死后的麦地中歌唱，比如整个世界排在凡高身后歌唱向日葵，我们是否该为这麦地上空觉醒的合唱之声感到、并意识到当代中国诗坛一个值得注意的时期已经开始了？

“向日葵是平民之花……自十七世纪以来，西欧世界和美术界就一直对向日葵寄托了一种神圣的情思。‘向日葵’的含义中有对‘崇高者的爱’”(张承志《金牧场》)。中国艺术界的向日葵情思几乎是从张承志对凡高的追认开始的。而它直接作为众多中国诗人的抒情对象、被热爱的“崇高者”，则表明了他们对痛苦燃烧的人生和炽热艺术理想的理解及其心理趋向。但这种从凡高眼中看到的欧洲的向日葵，对于他们的诗歌来说则是一种假借或依傍。这意味着他们不能比凡高说出更丰富的语言。因而意味着这些作品可有可无的存在地位。“错把它乡认故乡”的误会，

若干年来一直妨碍着我们自己经典的产生。当少数优秀诗人意识到这一问题，并重新进入中国文化的源头时，过重的纸味却减弱了这些诗歌抵达生命心灵的汩汩活性。

中国的向日葵——麦子，是被众多醒悟了的青年诗人寻找而由海子骆一禾最先找到并且说出的。由这个词延伸开去的村庄、人民、镰刀、马匹、瓷碗、树木、河流、汗水……的意象系列，现在时态中为这一些朴素之烛照醒的对良心、美德和崇高的追认和进入，几乎囊括了中华民族本质的历史流程和现时的心理情感，从而成为中国人的心理之根。“艺术能够更新我们对生活经验的感觉”。麦子是我们这个农耕民族共同的生命背景，那些排列在我们生命经历中关于麦子的痛苦，在它进入诗歌之后便成为折射我们所有生命情感的黄金之光。成为贫穷崇高的生存者生命之写实。

但是海子与骆一禾，他们二人几乎是同时倒在20多岁的韶光中的。在我搜读了他们生前的大量诗作后，我有充分的根据说，他们的灵魂已触及到死亡光明的核心。他们是这个时代为数不多的对生命怀有炽热理想的诗人。他们是在一系列麦子的颂歌之后成为麦地上空燃烧的火焰，延伸了作为诗人的他们自己的生命。他们类同的生命结局是富有意味的，他们诗歌中某些共同的创作事实同样富有意味。我惊讶地发现，他们在若干年前几乎同时确立了北方乡村的诗歌背景以及相似的诗歌意象系列。除了上面提到的之外，我们还可以提取三对句子加以对比：

“而两个手捧大碗的男人谈雨水，也谈收成/此外就没有话了”
“杨树美如黄金，百里之间/杨树是最漂亮的眼睛”
“那一天蛇在天堂里颤抖/在震怒中冰冷无言　享有智谋。”

——以上骆一禾

“在月亮下端着大碗/碗内的月亮/和麦子/一样没有声响”
“白杨树围住的/……健康的麦子/养我性命的麦子”
“当七月萦绕着我，那条爱我的孤单的蛇/——她将在痛楚苦涩里度过一生”

——以上海子

我并非仅是为了通过这些对比提取麦地、大碗、杨树、蛇这些共同的意象，我还在他们更广泛的共同意象之后，发现了“感恩的麦地之子”这样一个相同的抒情主体角色，及其忧伤脆弱的女性气质。骆一禾自称“生为弱者”：“我背起善良人深夜的歌曲/玉米和盐/还有一壶水”；海子曾这样倾诉：“在这个下雨的夜晚/如今只剩下我一个/为你写着诗歌”。在艺术中，男人这种脆弱的女性气质，是智性情感触及到人类生命之根时心灵的彻底通透，比如在世界驳杂的物质流程的源头。对那位美丽忧伤的母亲一瞬间刻骨铭心地看见和理解。他因此而孤独，坐在那个无人可与说话的深处，独自承受着整个世界浓缩在他心里的情感。此时，被孤独抽成韧丝的语言便成了最能颤动我们灵魂的琴弦——因为女人或者母亲就在我们生命的血缘之中。这是那种潜在的语言力量。另外，当孤独的领悟被“说出”的欲望所冲决，语言又会在“高烧”的惑乱和执迷中形成燃烧的白金。两种语言指向都达到了终极性的力量。

海子和骆一禾这些“麦地”系列的诗歌大都写于85年——88年这个时间区段。我们当然记得此一时期中国诗坛所发生的令人眼花缭乱的“藩镇割据”以及几个有影响的群体实验阵容。而他们却一直寂寞的(海子的部分诗作除外)几乎是在一种湮埋的危险中，坚持着朴素、热忱的“麦地劳作”，深入麦子与民族精神间的本质意蕴。我们于这个事实中不难觉出诗歌与他们的灵魂、生命的关系。他们这种专注也是通过麦子找到自身生命与大地的对应关系后，对由此放射开去的民族大灵魂的投入。由生命抵达语言，在语言的生命化中烧结艺术的白金。其形态正如托马舍夫斯基评价普希金时所指出的：“应用诗歌近造了他生平中的某些事实”。就是说：他们写诗是为了生命大人格的逐步实现，而不是以生命经营作为文字和功利的诗。

恍若一对孪生的麦地之子，他们二人是在灵魂的诗歌生命本质的共同进入中抓住并照亮了那些麦地意象系列的。但这些共同的意象系列在走入他们的诗歌时，所展开的境界却是各自独立的。他们那种忧伤脆弱的女性气质，其实有着各不相同的特定内涵。骆一禾的书斋气息显然是极浓重的。他采取一种静悟的方式，以

心灵的修炼而获得内在的空明、热烈，进而抵达远在的光明。海子则更多一些漂泊意味，他从被麦子映照出的宇宙空间，捕捉类似流萤闪电的神秘信息，终而达到心灵的顿然开启。骆一禾是前瞻的，以内心的光明之核笔直地朝向远在的光明之境。在他的诗中，那些麦子的意象系列呈一条渐至递增的广阔光带："我们在黄河与光明之间手扶着手，在光明/与暗地之间手扶着手/……从这支光烛走到那支光烛/我们就是一对熟人"。在这条光带中跳动的，是黄河、大太阳，是四匹在大道上奔驰的骏马、农民的女儿、钴蓝色瓦盆上怒放的心神，是亘贯在历史中革命和穷人的美德(见《为大地歌唱》、《黄河》等)。这条由衷地在诗歌中投射出的光带，构成了一个民族的千年心史。至此，我们已足以此中觉出骆一禾由一个纤弱的麦地少年到大地歌手的生命转化。他87年完成的长诗《屋宇》,无疑显示了他生命熟稔期最本色的风度。那种囊括生命万象于从容辽远中的徐徐行歌，标志着他对生命节奏和艺术法则的深邃把握。它的恬静、壮阔、灼热、幽邃使人自然地把聂鲁达的《马楚·比楚高峰》、埃利蒂斯的爱琴海系列和东山魁夷的禅境综合起来与之对照。骆一禾用自己丰裕的生命温情晕染"黄昏中盛大地之流布的殿堂"……麦穗的波浪于胸中辟阖起伏。那时，他"以黑眼在活生生的屋宇前，长久地静霎"。他看着眼前那座史诗的屋宇，生命升华为一种精神物质后的沉醉和昏迷，使他体会到了生命的峰巅境界。《屋宇》对他形成了再也无法逾越的绝望。他因此紧张而乃至显现出个人即将终了时不甘于赊欠生命的焦躁："我们无辜的平安，没有根据/是黑豹/是泥土埋在黄豹的火中/……天空是一座苦役场/四个方向/里，我撞入雷霆"(《黑豹》)。这种绝望的暴怒，与他惯有的书斋式的空明热忱形成刺目的反差——这正是他不可摆脱的预感之征兆。

是的，是诗歌创造了骆一禾的生命事实。他的艺术行为和生命行为已经执迷为纯粹的宗教情感。在他心灵的走廊上，是一条神秘的光明在涌动，而他生为弱者的生理性神经，在那条光明最终涌成火焰的瀑流，而使生理肌体失去承受能力时，他的生命便有如碘钨丝炽白的一闪，随之在光明中完成。

如果说，骆一禾是从麦地出发，并沿这条光线直截了当自燃着倒在最终的光明之中，海子则是走出麦地后，遂开始了麦地上

空的精神漂泊。在这样一个空间，他仿佛一个脑袋里装满哲人智谋的诡谲的孩子，嘴中吹着芦笛，而思想却千年苍茫。他以人类文化为心灵之境，折射大宇宙投示了生命的花纹。骆一禾的麦地是一种群体生命的抒写，而海子的麦地是孤独的。他用化学式的微观分解探视储藏在麦子中自然的和人类生命的合成元素，从而使麦子扩大成宏观的他的生命源头和文化背景。他于其中领受恩典，而所关注的却是"麦子宇宙"提供给艺术的奥秘——这似乎是他生命的唯一任务。在麦地的孤独中，他把麦子放大成一个客观宇宙时，也把自己放大成与之对应的对话者。他的广大的孤独使他把自己视作人类以诗歌与宇宙交流这一使命的唯一承受者和发言人，他迷醉于自己意识中的这一使命，并且为之焦灼。我想漂泊中的海子这时一定在这个宇宙深处看到了什么。出现在他诗歌中的已经是骸骨、鹰、泪水、神、王等这样一些渺远、具有疼痛感的意象。或许可以这样认为，他是在意识到人类生命能力对宇宙核心触及的有限性的悲哀中，坚持作生命的伸展的。

秋天深了，神的家中鹰在集合
神的故乡鹰在言语
秋天深了，王在写诗
在这个世界上秋天深了
得到的尚未得到
该丧失的早已丧失

——《秋》

这种坚持中满贮的疼痛和泪水，尚能被他用平静的语气所掩饰，但随着那一感觉无法掩饰的尖锐，他终而失魄地惊悸到："诗人，你无力偿还/麦地和光芒的情义。"这麦地和光芒的情义,是他从中获得了人的生命，而要用艺术的报答归还的情义。他曾经以为自己能够支付这一生命的债负，并为这一支付而给自己设置了一根警策子的鞭子："一只空杯子内的父亲呵/内心的鞭子将我们绑在一起抽打"；"日光其实很强/一种万物生长的鞭子和血"。但当他终于在少年式的幻想后看到绝望时，却转而满含泪水地要求麦地对自己的生命努力作出承认；

麦地
神秘的质问者呵
当我痛苦地站在你的面前
你不能说我一无所有
你不能说我两手空空

这个诡谲的孩子一瞬间还真了。他要得到一种安慰性的承认，以证明自己不负生。他是以这种清醒的自我欺骗，在生命不能抵达的半途，对着远方作一次遥遥的梦呓——他看到了远方的真山真水，也看到了真山真水前自己的山穷水尽。剩下的岁月，在他看来只是没有奇迹的生命延续，这是他骄傲的心所不能忍受的——猝然的，他在认为该结束的时候结束了自己。当代德国哲学家伊曼纽尔曾对这生命现象作过深刻而精辟的论述。他说：在生存无故实现的地方，在生存好像没有重量不断消散的地方，这种生存的结束正是对生命必须承担使命的提醒。

新时期中国诗歌的努力是卓有成效的，在诗歌真正回归到其本身、并对生命的质询作出应答时，给我留下深刻印象的是这样一些诗及其源头：江河《太阳和它的反光》系列之于老庄和中国神话；杨炼《礼魂》系列之于屈原、艾略特、桑戈尔；宋琳的城市诗系列与博尔赫斯和欧美新小说派；欧阳江河的《玻璃工厂》之类与庞德和欧美新口语诗。他们分别在生命的形而上的高处或诗歌的智性空间为我们描述了新时期诗歌所能达到深刻和智慧。但是作为一种玄思，作为现实的文化生命对一种既有哲学新的进入和对应，这些诗在获得其先锋性的同时却减弱了传输的广大性和情感的湿润性、可感性。当他们在高文化的层面上走动时，现实生命情感中的苦涩与温馨——那种由农夫在大地上稼穑时对着太阳和庄稼所涌起的、并一代一代沉积成我们心灵中情感之根的东西却在一层隔板上封闭着。我正是从这个角度看到了海子与骆一禾这两位麦地诗人对当代中国诗坛的意味的。相比之下，他们的诗似乎更少依傍，因而更本真、诗质的新品位更高。陶渊明、王维、弗洛斯特乡村场景中淡泊忘情的出世特征，正好使他们麦地中心灵的紧张炽热显出灼目的光芒。深入人生、深入广阔场景

中民族的心理之根，以麦子的光芒照耀现实生命的空缺进而抵达乡村中国汗血生命的精神领空，这便是他们诗歌的主题。在他们麦地意象系列的核心——人民，作为一种品质和道德的象征，是被放入一个特定的时空中加以观照的。他贫穷中的美德、迟钝中的坚韧、苦难中的革命……在怀着沉重的现代道德忧虑的他们心中，成为神圣的良心和激活现实生命的精神源头。他们深刻的现实生存忧患和崇高人格的热切追取，以及灵魂直裸于生命质询时的坦诚以及自省精神，都对当代中国诗歌重新开始了对朴素的关注，对情感与心灵的关注。他们还提供了一种亲近可感的文本范式，在诗歌形而下的拘泥和形而上的隔膜诸种表达的困惑中，他们以富有血脉感的意象振动高处的蓝色空间，在空远中产生灼烫。

时间对于某些东西是无能为力的，若干年后，中国诗坛仍将记着这样二位少年，在他们真挚得用生命去和麦子的光芒作出交换后，一说到诗，我们的心便会随时处在疼痛和不宁中。

1989.11.26 夜青海南川

海子诗歌：双重悲剧下的双重绝望

宗　匠

海子及其诗歌无疑是新生代诗歌中特立独行的一个奇迹。在中心丧失、众声喧哗的杂语时代，海子孤独地进行着自己顽强的诗歌探索。他坚持从痛苦的生命经验的起点出发,视诗歌为王者，坚持用诗歌探求真理，探求生命的终极意义。

也许正是这种顽强固执和特立独行，显示了海子的诗歌探索与中心丧失后“转型期”文化大背景的抵牾。这带来了海子诗歌最震撼人心的悲剧性，而诗人也在这悲剧中走向彻底的绝望。这悲剧与绝望表现在：第一，作为现实的人，在经验层次上对物质/精神对抗不可调和的悲剧绝望；第二，作为理想的人，在思想层次上面对诗歌先天残缺，原生的诗不可企达的悲剧的绝望。

1

海子抒情诗构成了一个整体，这个整体统一于生命，统一于生命的痛苦。海子不是那种随感随发、情感泛滥而又一泻无余的诗人。他的诗只有一个最深刻的来源：“歌唱生命的痛苦，令人灵魂战抖。”(1)

海子的诗歌始于他的经验。经验是痛苦的，而他的思想加剧了这种痛苦。在经验基础上，诗人这样展示他的生命痛苦：一方面，他歌唱生命，歌唱生命中的激情，歌唱生命辉煌的瞬间；另

一方面，他又看到这生命在黑暗中所命定要遭遇到的阻力。于是，他被迫去表现这阻力(即表现生命的痛苦)。这阻力更多地不是来自诗歌内部，而是来自诗歌外部，来自生存的困境，来自麦地的贫瘠与麦子的匮乏。

由此我们窥见了海子诗歌中潜在的现实/理想、物质/精神的对抗。我们可以清晰地感到，经验与思想进入诗歌，构成了这样两类相对抗的意象，一类是麦子、麦地，一类是太阳(阳光)、月亮(月光)。前一类是物质性的、生存的，后一类是精神性的、艺术的。这两类意象的相互碰撞、物质与精神的永恒对抗，构成了海子诗歌的基本主题，也即生命痛苦的主题。

物质/精神这两种力量的永恒对抗，显然是作为诗人的海子所无法调和的。一种是纯净的、趋向光明的诗的力量，一种是不可变更的阻碍诗的力量。对这种阻力，诗人没有简单地去诅咒。对于人而言。理想不是对现实的否定，而恰恰是现实的完美化。作为一个不肯随波逐流的浪漫主义诗人，海子在他的诗性冥想中走得很远；但他始终没有忘记他经验的起点，他始终在诗歌中关注着他所立足的现实的麦地。诗人像爱光明一样爱着生命的苦难。这是对土地，对母亲，对自然和"大宇宙神秘"(2)的爱，对芬芳的麦子的爱。这样，物质/精神的对抗在诗人那里，便呈现出复杂的情状。爱与恨、现实与理想，不是简单的对抗，而是纠结着、缠绕着的共生体。这就是诗人的爱。(这种复杂的爱，使诗人避免了对对抗一方轻易否定的浅薄行为，使他的诗歌具备了深刻的悲剧美。)

物质/精神悲剧性对抗的主题,贯穿了海子诗歌生涯的始终。围绕这一主题。海子内心激烈而超于常速地走过了村庄(麦子十诗歌)乌托邦、诗歌乌托邦、麦子乌托邦、乌托邦幻灭四个心理时期。我们将会看到，诗人怎样在这四个时期中坚忍地逐步退让、降低理想，最终突然爆裂而达于彻底的绝望，这是海子诗歌的第一重悲剧。

村庄(麦子十诗歌)乌托邦：这是海子诗歌的第一心理时期，也是诗人最完美的理想境域。在这一境域，诗人试图将麦子与诗歌、物质与精神统一于村庄、河流——这是海子诗歌的第三类意象，是诗歌和麦子的栖身之所。作为隐含了空间和时间概念的指

称物，它们显示了诗人的期待和耐心——诗人一再表达了在村庄里麦子和诗歌共存的愿望。在《麦地》里，诗人“在歌颂麦地时/我要歌颂月亮”。诗人由此展开的想象完全处于与麦地共存的和谐状态。全部种麦、看麦、割麦、吃麦时过程都置于月光普照之下，而结尾是“月亮下”呈现出的“健康的麦地”的图景。麦子丰收和月光普照构成了诗歌的全部意蕴。

在这里，诗人确信世界能够处于麦子与诗歌同体共生的整体性存在状态。然而，忧郁的天性，将诗人导入沉痛之中。讨人既非浅薄之辈，耽于自欺欺人的乐观主义，也没有径入绝望。他以诗人的善良、单纯和执著，在他的经验不断冲击理想的情况下，在他清醒地看到物质/精神对抗的情况下，依然顽强地歌颂理想，歌颂他的村庄乌托邦，只是这时，经验之现实人主诗歌，为其带来了沉重的痛感。这痛感见于诗人给我们展示的宁静、和谐的画面中，突然出现一个不谐和音，向我们暗示出完全相反的诗人内心深处的情绪与情感。“死亡”意象经常突入诗歌，造成字面下的情绪之流的突然阻断与终止，形成强大的张力；“死亡”所创造的语境急骤压迫对于宁静、和谐的陈述，使诗歌的深层话语蕴含朝着表层语义的反向大幅度疾速提升。这死亡颠覆了诗人精心描绘的一切画面，打碎了诗人的一切幻想。诗人在这里借有限与永恒的对抗来暗示物质/精神的对抗(后文将要谈到)，而在这对抗中，永恒和精神已经不敌，败给了死亡和物质。

诗歌乌托邦：诗人无力调和物质/精神的对抗，标志着诗人的最高理想——村庄乌托邦的幻灭。幻灭的根源即是物质性的存在对诗人的困扰；同时，诗人既然视诗歌为生命的最高意义，他就不能丢弃诗歌。于是他撇开土地，撇开麦子，试图完全无视物质/精神对抗的存在，而单单进入诗歌的幻像之中，建构他的诗歌乌托邦。诗人已不向“打麦大地”，日光普照于麦地之上已变为“月光照着月光”，“今夜美丽的月光合在一起流淌”(《月光》)。这里诗人在理想级次上的第一次大退让。这一退让，既是无可奈何，被迫为之的，又是顽强、坚忍的：它表明诗人不肯放弃他的理想主义立场——诗人总希望能在某一层次上给于理想。

但是，诗人在村庄乌托邦时期即已开始的由单纯的愿望到反讽的转变已经暗示出他对理想不能实现的事实的洞观。随后，诗

人又一再运用反讽，将其作为把握世界、表现世界的一种方式。它暴露了诗人内心的深刻痛苦，暴露了诗人对世界，对诗歌，对物质/精神对抗的基本观点。由此我们看到，一方面，诗人对世界有着清醒的认识，虽然他执迷于理想主义的立场；一方面，这种认识的本质方面——物质性存在的匮乏——始终困扰着诗人，顽固地、主动地进入他的诗歌之中，使他看到诗歌之不能独存。在《祖国(或以梦为马)》、组诗《秋》中，诗人既表达了他对诗歌永恒的忠贞，又一再悲叹"秋已来临"，诗歌这"远在远方的风比远方更远"而难于企达。诗人并且意识到他的痛苦乃是源于他对诗歌和真理的热爱——"琴是我的病床"(《琴》)这构成了诗人对自己作为一个世俗的人存在的内在障碍的深刻省察和认知。于是诗人一半主动一半被迫地再次退让，放弃诗歌，选择物质的生存。

麦子乌托邦：进入到这个时期，是诗人在理想级次上的又一次大退让，也是诗人最惨痛、最悲壮的大退让。因为他必须放弃诗人地位，而只"在尘世获得幸福"。(《面朝大海，春暖花开》)这所谓的"幸福"已贮满痛苦与坚忍的泪水。诗人被迫"在水上放弃智慧/停止仰望长空"，"为了生存"而"流下屈辱的泪水"，去"浇灌家乡平静的果园"。诗人痛感到麦地的贫瘠对生命的戕害，所以他宁愿以放弃诗歌为代价："放弃沉思和智慧/如果不能带来麦粒/请对诚实的大地/保持缄默"。此时，诗人唯一具有的自欺欺人的、自我流放和自赎式的安慰已可怜到只剩下"双手劳动/慰藉心灵"。(《重建家园》)

这一退让显示了诗人对生存困境的强烈感知和对土地的挚爱，因为放弃诗歌就意味着放弃理想，只做一个世俗的人，拥有世俗的幸福或不幸。但是诗人最终发现他做不到这一点，即他不能在没有诗歌的情况下作为一个人存在。这样，他就进入了他的最后一个心理时期。

乌托邦幻灭：乌托邦幻灭对于理想主义者海子来说："显然是致命的。诗人由物质/精神对抗开始，经过三个心理时期，试图调和或者逃避这一对抗，但他最终还是回到了这一对抗的起点。从起点开始到回到起点，诗人已穷尽了一切可能的道路，而他既不解除对抗，又不能遁入诗歌，或遁入麦地，那他便只剩最后一

个选择死亡。他已彻底地无奈、绝望。因此，他痛苦地唱道："我请求熄灭/生铁的光、爱人的光和阳光/我请求下雨/我请求/在夜里死去。"(《我请求：雨》)他已决意放弃物质的生存、世俗的幸福和诗歌。他要么一齐得到，要么一齐失去。熄灭的请求发自理想幻灭的痛楚，也表明了诗人对诗歌和麦子的至死忠贞。无力的诗人只能以自责作为他对诗歌和麦子最后的感恩："诗人，你无力偿还/麦地与光芒的情义/一种愿望/一种善良/你无力偿还/你无力偿还/一颗放射光芒的星辰/在你头顶寂寞燃烧"(《询问》)。这一方面是对诗歌的无以报答的自责，一方面是对物质贫乏的无能为力、对土地、麦子和母亲无以报答的自责。

为解决物质/精神的对抗，诗人在理想级次退让的同时，还曾试图通过时间因素来瓦解对抗。他寄望于"永恒"。但他立即意识到人的速朽：作为永恒歌者的诗人却又不得不暂时委身于物质，做"物质的短暂情人"。这样，物质/精神这一空间性对抗就转化为有限/永恒的时间性对抗，后者成为前者衍生出来的海子诗歌的又一基本主题。

应该说，在这一主题之下，诗人是部分地达到了他的永恒的目的。他借助自然，将生命融入自然，成为自然的分子(——而不是相反，让自然成为诗人的奴仆和附属物。诗人不是一个人类中心主义者，更不是一个自我中心主义者。)并让它们成为火一样有燃烧，有流动，又有熄灭的元素，从而达到了一种有限的、瞬间的"永恒"，这是生命的瞬间辉煌显示出的永恒。诗人将时间素凝结在一棵麦子的瞬时状态中，写人和自然的生灭流转："四姐妹抱着这一棵/一棵空气中的麦子/抱着昨天的大雪　今天的雨水/明日的粮食和灰烬/这是绝望的麦子"(《四姐妹》)。

这首诗展示生命的同时也展示了死亡。它暗示出，诗人是不满足于瞬间永恒的，他所要的是绝对的永恒；事实上，也只有绝对永恒，才可能解除物质/精神的对抗。问题只在于，诗人能否达到他理想的"绝对永恒"。

2

海子抒情诗经过从理想到绝望，从空间到时间的过程推进和

主题转移，诗人从两个方面进入到他的“大诗”之中。一方面是在经验上回到物质/精神对抗的起点，并由此下沉，进入《土地》，在悲剧时间里展示丧失了土地而以肤浅的欲望代之的“现代的漂泊无依的灵魂”的“人类命运”，[3]它与抒情诗是时间同质的。

但更为重要的是在另一方面；它显示了诗人在一个更高的层次上重建诗歌的努力。我们看到，海子抒情诗四个心理时期所呈现出的诗人在理想级次上的逐步退让与最终爆裂，暴露了诗人缝合破碎的世界的企图及其失败。物质/精神的分裂与对抗无疑是世界破碎和生活破碎最有力的见证。这一自本世纪初就始见端倪的破碎趋势于今尤烈。而诗人怀抱古典理想，一面进行着艰苦卓绝的缝合，一面目睹手中的金线寸寸断裂，世界变得愈加破碎。诗人将生命融入自然所达到的瞬间永恒也不能解除物质/精神的对抗，却反而引发了有限/永恒对抗的主题。然而，在这一主题之下的初步努力尽管使诗人更清楚地看到人类自我救赎和诗歌的不可能，同时也为诗人由人类“生活着的悲剧时间”突入“迷宫式的形式的时间”[4]也即神话时间提供了契机。诗人由抒情中对绝对永恒的无望追求上升，直抵《太阳》，在神话时间里追问先于和超于人类的“集体祭司的命运”。[5]诗人试图在那里找到绝对永恒，从而重建宇宙的整体性,恢复以诗歌为王者的绝对秩序。这样，诗人就在时间和空间两个向度上得到质的掘进和拓宽，从而进入到他的第二重绝望，即面对诗歌先天残缺，原生的诗不可企达的悲剧的绝望之中。

由上述可知，对原生的诗的追求是诗人为解决有限/永恒的时间性对抗及作为这一对抗现实导因的物质/精神对抗所作的努力；但原生的诗不可企达的悲剧却使诗人陷入了更深的绝望。这一悲剧在诗剧《太阳》里得到了充分体现。

《太阳》是诗人探寻原生的诗消亡的原因，并试图使其复活及其最后失败的悲剧性演示。

在《太阳》还原——追问——狂想的神话模式之下，诗人突入神话时间，赋予诗歌以起时空的混沌存在状态。这是一种在人类诞生之前，在太阳向赤道移动之前存在着的绝对的诗，是生存在永恒和光明中的 （〗原生的诗 ）〗(火)，即宇宙诞生之前的

那个混沌、一、无和元素；而一旦宇宙化开，人类诞生，诗便只能生存在黑暗之中，生存在有限(时间和空间)之中，那是易朽的、派生的诗(血或灯)。诗人曾经向我们揭示过诸等级诗歌的存在；(诗人将作为艺术文本的富于神秘原创性的古埃及金字塔等现为诗歌的最高型态[6]，视为人类的集体回忆或造型。)从《太阳》，所提供的广阔无垠的时空里火与血的数度搏斗与转化再次昭示了这一点。

显然，诗人的理想乃是原生的诗，诗人为它安排了一个至高无上的王者地位。这一王者地位赋予它自身以时空的无限自由。对它来说，人类的生灭毫无分别，5000年前，5000年后以及今天被同日而语——在诗人的神话时间镜界下，漫长的人类生灭过程仅仅凝缩为时间之轴上的一点；对应于这种时间自由，诗剧的空间则呈现为庄子式的自由空间。在这一广阔无垠的时空里，诗人不停地穿梭、探寻、追问。

然而，诗人一开始就用先知式沉静和诗人式激越的语言揭示出诗歌和人类的悲剧结局及其最根本的原因。诗人认为，人类文明使真正的火一般的生命死亡，而对诗歌和真正生命本体的热爱又使诗人无法在人类庸众中生活，孤独的诗人和诗歌就与人类一样面临着悲剧结局。这样，诗歌的王者地位就注定只是虚设不实的王者地位，潜伏的危险随后更时时凸现出来。

在假想的王者地位上，诗人对“原生的诗永不可得”的宿命悲剧的还原性演示展示了太阳成王、人类诞生的过程，这一展示同时也指涉着另一重故事，即太阳成王、人类灭绝的故事。对这一神话原型的使用既暗示出，太阳南移和原生的诗的消亡是宿命的，不可抗拒的，太阳的南移同时也是他的自我流放；又暗示出太阳所找到的诗歌只是次一级的、派生的诗。火最终转化为血宣告了其前诗歌与生命的挣扎、欲挣脱从宇宙到自身内部多重对抗努力的失败。不同的故事起点导出同一结局，意指符号的所指不确定性揭示出在一切可能性之下都无路可循，诗歌和诗人已陷入绝境。

通过这一故事演示，诗人清楚地认识到，人类的诞生使原生的诗歌彻底消亡，这是人类和诗歌的先天残缺，注定不可弥补。但是不甘于绝望的诗人在冷静的痛苦中进入对宇宙神秘的顽强追

问。这一追问过程的艰苦卓绝使诗人声嘶力竭。诗人探微发幽，从生命和宇宙的各个具体方面契入宇宙神秘的核心地带。这无疑表明，虽然诗人已坚信操纵人类和诗人命运的宿命的统治者的实有，但他依然期冀着在某一具体环上发现裂缝，从那里泄露出太阳之光。然而这一努力是徒劳的：所有追问最终依然归结为毫无破绽的宿命，追问只不过使诗人再一次、并且是更确实地看到诗歌为人类的生存所否定。于是陷入幻像和迷狂的诗人依然只能被永恒的黑暗和悲痛所裹挟。

另一方面，既然追问毫无结果，诗人便又在幻像和现实两个层面上寻找诗歌复生的途径。这一寻找依然源自诗人重建世界整体性的企图。众神死去后的时间倒流与破碎文明下的诗歌逃逸，使所有可能穷尽的空间在诗歌的奔突中从幻像和现实两个极面上受到疾速压迫而趋合拢，幻像中的神话时间和现实中的悲剧时间在空间压迫中被聚合，宇宙似乎成为一点。而内中的强大能量终于突破爆裂极限，黑暗被一道闪电般的诗歌利剑刺穿一线狭窄的通道。但是在穷途末路中失去时空自由而被迫刺穿黑暗凸现出来的诗歌，已非那种原生的诗，而是带着诗人所有苦难与悲愤的、走向生存外表与激烈形式的诗；在他身上已披挂了悲剧赐予的全部致命伤痕。于是诗歌不可避免地要向操纵他、致他于毁灭的统治者发问——这正是诗人之所愿，是诗歌的功能与目的——“他冲出愤怒的十指/向天空责问/那些肉体上驾驶黑夜战车的太阳之人/太阳上的人到底是谁呢？”

诗人在此陷入了两难。一方面是诗人得以用诗歌探导、追向一切宇宙的神秘，这正是诗人的理想，诗人似乎已使诗歌复生：但是另一方面，诗人的追问正是他在现实中遭遇到而又无法解答的问题。诗人在这里从神话时间又撤回到悲剧时间，这是现实苦难的巨大吸附力量。这一问题使诗人在狂想和现实中都无法立足，使他的生命陷入尴尬艰难之中，而不是近于完满和永恒。因此，诗歌并未复生，相反，它恰恰否定了它自身的存在。这一问题向诗人昭示：正是他所持的诗歌立场，是诗歌本身，操纵和导演了诗人和诗歌自己的悲剧。宇宙中那个宿命的统治者对诗人而言，正是诗歌自身。诗人由此又一次看到了派生的诗的局限，看到了它非但不能自我拯救，反而在自我扼杀。这就是诗人之所以要追

求那种明显无望的原生的诗的根本原图。

如果说诗人的抒情诗四个心理的时期是未知悲剧结局的情况下以逐步退让的方式企图达于理想,缝合破碎的世界与生活的话,那么,在《太阳》的还原——追问——狂想之阶段,诗人则是在已知想到结局的前提下以奋然挺进的方式作背水之战,企图实现诗歌的自我救赎,重建以诗歌为王者的宇宙秩序;前者(以及长诗《土地》以回到物质/精神对抗的起点而完成了一个悲剧时间内的宿命圆周,后者则以原生的诗和绝对永恒不可企达为多审判决成了一个神话时间内的宿命圆周。这是无望的救赎——两个圆周乃是海子诗歌悲剧的沉重句号。

3

海子将"关注生命存在本身"作为诗歌理想,并坚信这是中国诗歌的自新之路[7]。由此,海子从经验开始,歌唱生命的痛苦,并从经验升华,抵达冥想的深处,在那深处思考人类和诗歌的处境。他的行动性诗歌创作不是为了表现和证明,而是为了追问和探寻,是他生命的直接形式,是第一性的,本原的。他的文本世界和现实世界是同构相通的,他追求伟大诗歌的一次性诗歌引动就是他的生命行动本身。因此他的诗歌悲剧也就成了他的生命悲剧。他热爱生命、自然和诗歌。这种残酷的真诚使他的生命中没有一丝游戏的成分,以至不能像叔本华那样一面持着对人生的悲观态度,一面及时行乐。这样把海子的诗歌与生命等同来看。他的自戕就很好理解了。他实际上是走过了由自信(单纯的理想主义:麦子与诗歌共存),经过自抑(理想级次的退让:麦子与诗歌虚构的共存及诗歌乌托邦)、自虐(放弃诗歌理想:麦子乌托邦)、自责与绝望(乌托邦幻灭),直至自戕的生命与诗歌历程。对于海子来说,这一历程是必然的;同时,这也代表了我们时代一部分人的心理历程。所不同的只是,海子固执地在这条道路上走到了尽头而其他人则在中途转向而去。

海子面临的是多重困境:作为人在现实中的困境,诗歌在悲剧时间内的困境,以及诗歌在神话时间内的困境。这样三重困境

是生活、世界、宇宙多重破碎的表征。世界的破碎化这一现代主义、后现代主义历史情境使包括中国当代先锋小说家和新生代诗人在内的后现代主义者认识到“个人唯有认同现实才是保持住当下存在的暂时确实性的唯一方式”，因而他们在“对现实或他人的嘲弄的同时，彻底嘲弄了自己，自我与生活抗争的虚假性获得喜剧性的解决。”[8]这是以彻底妥协并且助纣为虐为代价和策略的暂时自保。同样的历史情境在现代主义者那里则遭到了消极反抗，他们无情而又无奈地揭露了世界的荒诞性、自我的孤独感和无处不在的异化现象。然而消极抵抗的姿态使他们缺乏真正的精神家园，现代人的灵魂始终是漂泊无依的，他们的行动是盲目的。而海子则持着古典立场，以积极的姿态逆跨整个世纪，向他的理想之域独自挺进。他将“自我”升华为“生命”，直入大宇宙神秘，将“生活抗争”上升为与宇宙和命运抗争。——也唯其如此，他的悲剧才更见壮烈。在现代主义、后现代主义的历史情境下坚守古典立场，这是海子及其诗歌悲剧的根源所在。

诗人的古典立场突出地体现在他试图建构起一个太阳神话、诗歌神话。这一神话以宇宙为背景，以生命为元素，而以诗歌为最高存在和最高权威；以欲望为土地替代物的现代人类在此一神话内则毫无地位，——代表人类最高智慧的耶稣、佛陀、穆罕默德，也只能“或者长成我/或者隶属于我。”

这一太阳神话的建构，诗人企图通过对现实世界的缝合与历史中断的连接来完成。他试图沿“赤道”逆行给由歌德、但丁、荷马、东方的大诗并超越它们而直入原生的诗。然而，他不仅难于避免骆一禾所称的“激情方式与宏大构思之间的根本冲突，”[9]更致命的是，《太阳》的悲剧已经昭示：原生的诗的本源性缺乏是任何寻找和补充都无能为力的，神话一史诗型线索早已被拦根切断。

这当然是绝对理性的失败。从当下的历史情境看，诗人所具有的生命意识、终极价值意识和深度感或许尤其显得迂腐可笑。在充斥着混乱不清的杂语和破败不堪的历史图景的时代，诗人却坚持认为诗歌“就是把自由和沉默还给人类的东西”。因此诗人显然是与这个时代不相容的。但是诗人曾有过“一种隐约的欣喜和预感：当代诗学中的元素倾向与艺术家集团行动集体创造的倾

向和人类早期的集体回忆或造型相吻合——人类经历了个人巨匠的创造之手以后，是否又会在20世纪以后重回集体创造?!”[10]这与弗莱的观点不谋而合。弗莱认为，社会和文学是以循环的而非直线的型式演变的，古希腊罗马文学和欧洲自中世纪以前至20世纪文学发展都体现了从神话到反讽这样一个进程。而近来小说(当然不止于小说)的想象性倾向可能会打开回归神话的通道。[11]虽然目前还难以判定这种回归，但海子或许正是这样一个预言回归的先觉者?

1994年4月

注释:

(1)(2) 海子:《我热爱的诗人——荷尔德林》，见《海子、骆一禾作品集》南京出版社，第181、第183页。

(3)(4)(5)(6)(7)(10) 海子:《诗学:一份提纲》，见《土地》春风文艺出版社，第105页、第108页、第95－98页、第99页。

(8) 陈晓明:《无边的挑战——中国先锋文学的后现代性》，时代文艺出版社，第198－199页。

(9) 骆一禾:《“我考虑真正的史诗”》，《土地》序言，春风文艺出版社，第4页。

(11) 参见华莱士·马丁《当代叙事学》中译本，北京大学出版社第4页；特里·伊格尔顿《二十世纪西方文学理论》，陕西师大出版社，第100－102页。

海子诗歌的家族谱系与冲击向度

崔建军

海子的诗歌，总是闪烁着一种咄咄逼人的光芒，以致于我们难以进入光的核心。海子在谈到自己的诗时说道："我的诗歌理想是在中国成就一种伟大的集体的诗。我不想成为一个抒情诗人，或一位戏剧诗人，甚至不想成为一名史诗诗人，我只想融合中国的行动成就一种民族和人类结合，诗和真理合一的大诗。"(1)按照这一宣言，可以把海子的诗歌理想概括为，通过对人类个体生存悲剧命运的揭示，完成描写人类真实存在最为壮丽的景象的大诗。但是，仅仅从海子的诗学理想理解海子是不够的。海子的特别之处在于，他仿佛不是生活在一个日常世界中，而是生活在一个庞大的诗人家族中。他每天与那些早已逝去的诗人交谈、对话，甚至同他们进行交锋与角逐……卡夫卡曾经说过："我不是热爱文学，我就是文学。"这一句话对理解海子也同样适用。海子跻身于整个诗歌家族的诗性生活，才更真实地体现了他的诗学理想。因此，可以说海子的诗歌美学，是通过对诗歌家族谱系的排列而表现出来的。

在海子看来，居于诗歌家族最高位置的是人类的集体回忆诗歌。它主要表现为：《圣经·旧约》、两大印度史诗和奥义书以及荷马两大史诗等。这一类诗歌总集与其说是伟大的诗歌，不如说是早期人类精神的巅峰。这是人类幻像的杰作，是人类形象的最高成就。作为人类诗歌写作的源头，它处于不可逾越的高度。在某种程度上，这类诗歌总集的成书过程本身就是一项大的秘密，不是某一个人的智慧就能穷尽的。

自从人类摆脱了集体回忆创作之后，最伟大的诗歌是那些可以称之为“一次性诗歌行动”的经典之作。代表人物是但丁与歌德，还有莎士比亚。海子把他们称之为亚当型的诗人。亚当从上帝的手中挣脱出来，即主体从实体中挣脱出来，是人类的第一次苏醒。亚当型诗人苏醒之后，承担起主体创造的悲剧命运。“亚当的创造。不仅回荡滚动着大地的花香、欲情和感性，作为挣脱母体(实体和材料)的一种劳作，极富有战斗、挣扎和艰苦色彩——雕像的未完成倾向。希腊悲剧和意大利文艺复兴是两个典型的创造亚当的过程，带有鲜明的三点精神：主体、明朗、奴隶色彩(命运)和所挣扎的悲剧性姿态。而且在希腊悲剧和意大利文艺复兴各有巨匠辈出。”[2]海子在谈到但丁和歌德时说道：“伟大的诗歌，不是感性的诗歌，也不是抒情的诗歌，不是原始材料的片断流动，而是主体人类有某一瞬间突入自身的宏伟——是主体人类在原始力量中的一次性诗歌行动。这里涉及到原始力量的材料(母力、天才)与诗歌本身的关系，涉及到创造力化为诗歌的问题。但丁将中世纪经院体系和民间信仰、传说和文献、祖国与个人的忧患以及新时代的曙光——将这些原始材料化为诗歌。歌德将个人自传类型上升到一种文明类型与神话宏观背景的原始材料化为诗歌，都在于一种伟大的创造性人格和伟大的一次性诗歌行动。”[3]产生“一次性诗歌行动”的关键在于能像歌德那样，通过一种诗歌秩序来拘束那些“凶猛的元素”，保持“父亲势力”与“母亲势力”(原始力量)之间的平衡。或者说，为两种势力找到一种均衡的形式，完成伟大的史诗造型。一次性诗歌行动的目标，也就是以造型的方式创造生命秩序，创造神话世界，创造文明类型。海子向我们预示，这一世纪和下一世纪的交替，在中国，必有一次伟大的诗歌行动和一首伟大的诗篇。他暗中准备成就这一类型的诗篇。

海子认为，但丁、莎士比亚和歌德先后在诗歌帝国称王以来，就一直由个体为诗的王位而进行血的角逐。在王的巨大阴影下，诗人进入了个体创作的王子时代。王子与王不同。王代表着父，代表着亚当。而当夏娃挣脱了亚当之后，环绕着人母夏娃，产生了一批王子型诗人，如雪莱、韩波、叶赛宁和荷尔德林等即是。海子说：“这些人像是我们的血肉兄弟，甚至就是我的血”。[4]

比起对王的敬佩，海子更珍惜的是那些没有成为王的王子，他认为这些王子代表了人类的悲剧命运。海子清醒地看到，这些王子所以没有能够成为王，是因为命运加手其中。个体生命的纯洁理想与悲剧性的命运发生了冲突。结局多是短命式的毁灭，也更显现出王子自身的英雄气质。

比起对诗歌历史的理解，这种对诗歌家族谱系的排列更需要洞察力。海子关于诗歌家族谱系的构画，基本上表现了他的诗学理解。可以看出，海子是一个具有世界诗歌意识的诗人。海子梦想完成那种作为一次性诗歌行动的大诗。或者如他所说，完成“诗和真理合一的大诗”。他曾经把但丁、歌德和莎士比亚所达到的高度，作为自己攀登的目标。然而，海子更愿意把自己定位于一个诗歌王子，孤注一掷、不吝生命地竞逐诗的王位。他那火焰般的诗人激情，一开始就构成了对他生命的威胁；与此同时，也把他与庸常的写作严格区别开来。

海子所讲的诗歌必须关注生命存在，其中一个重要的内容即呈现王子诗人的个体生命的悲剧命运的抗争。在海子看来，正是这一抗争的历史，显示出最为辉煌的生命现象，从而成为诗人史诗创作的主题。海子在进行东西方诗人比较时写道：“因为我恨东方诗人的文人气质。他们苍白孱弱，自以为是，他们隐蔽和陶醉于自己的趣味之中。他们把一切都变成趣味，这是最令我难以忍受的。比如说，陶渊明和梭罗同是归隐山水，但陶重趣味，梭罗却要对自己的生命和存在本身表示极大的珍惜和关注，这就是我的诗歌的理想。应抛弃文人趣味，直接关注生命存在本身，这是中国诗歌的自新之路”。[5]海子所称道的荷尔德林那首《面包与酒》的诗中的英雄，也就代表海子心中的人类形象。因为荷尔德林不是一个狭义上的抒情诗人。海子指出：“有两类抒情诗人，第一种诗人，他热爱生命，但他爱的是生命中的自我，他认为生命可能只是自我的官能的抽搐和内分泌。而另一类诗人，虽然只热爱风景，热爱景色，热爱冬天的朝霞和晚霞，但他所热爱的是景色中的灵魂，是风景中大生命的呼吸。梵高和荷尔德林就是后一类诗人。”[6]海子在另一个地方说道：“人类生活不是‘生存’的全部，‘生存’还包括与人类生活相平行，相契合、相暗合、相暗示的别的生灵别的灵性的生活——甚至没有灵性但

有物理有实体有法律的生活。所以说，生存是全部的生活：现实的生活和秘密的生活(如：死者、灵魂、景色、大自然实体、风、元素、植物、动物、皿器)，这种‘秘密的生活’是诗歌和诗学的主要暗道和隐晦的烛光。”[7]荷尔德林就是展示了另一种宇宙生活的诗人，他的诗歌表达了人类生存的总体形象。海子常常把诗人的形象看作是人类的形象，把诗人的悲剧命运视为人类的悲剧命运。海子所讲的关注生命本身，就是关注王子诗人个体的创造性生命与悲剧命运之间的抗争。在这一血的抗争中，个人由自我上升为人类普遍存在的象征。海子要他的《土地》这部长诗中，展示了王子诗人的悲剧性生命。

海子的精神深处总是不安宁的。他甚至试图以个人的力量，塑造人类之父的雕像，成就一种伟大的集体的诗，成就一种人类精神范式的大书。《太阳·断头篇》已经显露出这一诗学宗旨。仅仅把这看作是海子的野心是不够的。海子也知道：“所有的人和所有的书都指引我以幻像，没有人没有书给我以真理和真实”。[8]这就毫不掩饰地坦露了自己的体验：精神信仰的大书并不启示真理和真实，相反，信仰幻像则真实地意味着虚无、自由与失败。为此，他肯定了歌德。歌德从幻像世界退回到经验的诗歌，正如从黄昏趋向于火焰。海子认为歌德从幻像逃向火焰的做法永远值得尊敬，但海子又似乎感到，在火焰的中心所看到的只能是一片黑暗。他说歌德回到经验但也没有抵达真实。在《太阳·弑》第五场中，海子呈现了内心的绝望：

“在我这一千年在这一千年在这一千年
我也曾拼着性命抬着棺材进行斗争
我也曾装疯卖傻一路乞讨做一个疯狂的先知
我也曾流尽泪水屈辱地活着做一个好人
我也偷抢也杀人我的自由是两手空空
我所憎恨的生活我日日在过
我留下的只有苦难和悔恨
我热爱的生命离我千年，火种埋入灰烬”

海子对于人生的这种清醒意识，使得他感到世界虽然广大却无处栖身。他像一个失去家园的孩子而变得孤独无助，精神忧郁，生命跌入虚无的深谷而不能自拔。这个向往朝霞的诗人，却在黄昏的暮霭中无路可寻。处于这一极为空虚的生命困境，海子说："我，只能上升到幻想的天堂的寒冷……"[9]

出自这一信念的偏执，海子以诗歌王子的身份，绕过三大王座，在太阳书的写作中，直取作为集体回忆之作的古典史诗的伟大目标。应该看到，在中国，土地是特别滞重的，过去诗人常常只是在泥土中吟唱，而海子则是从母性抒情中挣脱出来，成为原始力量的主体，力图把诗歌提升为人类命运的神话。海子这一诗歌行动在汉诗写作中是前无古人的，他把中国当代诗歌引向一个真正属于大诗自身的起点。从这一起点到顶点之间是一条滚烫的犹如赤道般的通道，也是一条笔直的线路。海子的生命由于这一道路的选择，突入形而上的孤独与痛苦。这一剧痛像推进器一样，使得海子的冲击很快进入一种毁灭性的速度。不过，如果仔细分析起来，这其中也有一个过程。在《土地》写作中，海子内心的火焰能借四季循环而运行呼吸，日月交替的节奏抑制了海子内心的语速。到了后来，他便越出了轨道，负重飞翔起来。海子甚至在痛苦中达到一种狂喜："血啊、血　又开始在天上飞。"可生命的承载力是非常有限的。一旦速度超出身体的极限，生命便开始融化。我们在《太阳·诗剧》里看到了这一景象：

"太阳向着赤道飞去　飞去　身体不在了
赤道向着太阳飞去　飞去　头不在了。"

这种焚化最初烧去的是生命的杂质，使得海子语言中黄金般的光芒射出来。最后，肉体却从黄金身上像一件衣服脱落下来，永远不能站立。在这个意义上，海子的道路更像一则古老的童话故事一样：这个勇士开启了神奇的那扇门，却来不及把敞开的大门重新关上，就用完了力气。

当然，写作速度问题并不是事情的全部。一个中国诗人，长久浸润于西方文化，并欲以一次性行动证实那个太初之道，就会发现自己身上潜伏着一个魔鬼(原始力量)，而这一魔鬼侍奉着一

个更大的魔鬼。这个已经活了上千年的魔鬼，挡住海子的去路，从而构成了海子的戏剧化命运。如果说海子所遇到魔鬼与但丁所遇见的没有什么不同，那么，海子所要来平衡这种魔鬼的力量则是非汉语化的——海子除了血就一无所有，这一巨大的反差本身就给海子加重了压力。在这种紧张的情势下，没有出现维吉尔，海子看到的是另外一种古典理性主义的斧子的光芒："道……是实体前进时拿着的他自己的斧子。"[10]简单地说，道是实体手中的斧子。海子接过这雪亮的斧子独自上路，用它斫砍魔鬼，同时也就是斫砍自己。

"真实的道路吞噬了一切豹子　海牛　和羔羊
在真实的道路上我通过死亡体会到刽子手的
　欢乐。"[11]

倘若说使用斧子的诗歌行动是一条靠近真实的道路，那么，海子则将超速写作当作对魔鬼的挑战与惩罚。超速写作使得斧子锋利化了，它满足了砍杀魔鬼的要求，可以想象，这场战斗没有速度是不行的。魔鬼会在诗人的减速中成倍地生长出来。为此，海子把自己置于奴隶般的沉重劳作。最后，他在同魔鬼的绝命式的搏斗中粉身碎骨。

歌德心中也有魔鬼，但他理智地通过写作而将魔鬼释放出来。先是通过维持，排除了灵魂里的青春毒素。后来通过《浮士德》中的靡菲斯特，化解了"凶猛的元素"。海子的处理方式则不一样。海子就心中的魔鬼写道："秋天的灵魂啊/你忧愁/你美好/你孤独而善良/当我比你丑陋/我深爱你容貌的美好/当我比你罪恶/我钦佩你善良和高尚。"[12]然而，海子对罪恶采取了一种青春期的激烈的方式，他试图用利斧直接砍掉自己的罪恶。《土地》中反复出现"斧子"的意象，让人感到海子携带锐器投身于农业社会的最后一次革命。那一刀砍下去，结果使生命失去了平衡，在快速燃烧中毁掉自己。正如海子在《太阳·弥赛亚》中给自己画像时写道："黑夜抱着谁/坐在底部/烧得漆黑。"[13]海子似乎并未看到，他那疯狂的与魔鬼相抗争的激情，恰恰来自灵魂深处魔鬼的天性。在海子诗歌的背面，我们常常感受到魔鬼那迷醉般

的狂欢。有些事情是诗人无法控制的。海子梦想写出一种父性的诗歌，却仍然无意识的运用了原始母力。

海子由于远远地把时代抛在后面，使我们对他多少有些陌生。当人们把海子列为浪漫主义诗人时，常常把他与“过去”扯在一起，带有很大的贬意，这是不公允的。在现代汉诗中，海子的浪漫主义诗歌具有一种罕见的纯正品质，他那未完成的雕像，展示出一个通向无限的太阳美神。更为重要的是，海子第一次以其大容量的巨制，为我们民族贡献出了一个纯真的诗歌世界。作为一道界限，海子的巨大成就仿佛是一次刑天式的复仇，他惩罚了伊伊呀呀的古代诗歌，也让新文学运动以来的绝大部分诗歌黯然失色。就此而言，风格上的弱点便显得不重要了。也许只有通过海子，我们才能结束浪漫主义。正如只有通过那个“收拾黑夜尸体的人”⒁，我们才能进入黎明。海子那殷血一般鲜亮的诗歌，正是非自然界黎明的夺目的曙色。海子的意义甚至超越了他的诗歌，他的言说为我们民族提供了一个伟大的精神现象的文本。我们借助他的语言容器，才能饮食永恒者的圣饼和葡萄酒。看不到这一点和对它的排斥，只能说明我们自己的弱视。

注释：

⑴ 《倾向·海子、骆一禾专号》第2页。

⑵ 《海子诗全编》上海三联书店1997年2月版第889页。

⑶ 同上第898页。

⑷ 同上第893页。

⑸ 同上第897页。

⑹ 同上第916页。

⑺ 同上第909页。

⑻ 同上第901页。

⑼ 同上第906页。

⑽ 《土地》春风文艺出版社1990年11月版第10页。

⑾ 同上第11页。

⑿ 同上第65页。

⒀ 同⑵第841页。

⒁ 同⑵第880页。

再生的海子

——《海子诗全编》读后记

西渡

臧棣在1986年初的一篇文章中说："海子最感人的地方，是他对诗歌语言乎残酷的雕琢，这种雕琢既谦逊又诚实，其结果又如此令人叹服。毋庸质疑，他在沉着地尝试着以一种崭新的语言来写诗。"[1]臧棣在这里为我们描述的海子，和后来那个以《太阳·七部书》中的暴烈、急躁、倾心血、火和死亡而广被人知的海子几乎毫无共同之处。事实上，海子最初的诗歌声誉正是建立在雕刻般冷峻而雕琢的语言之上的。他的这一倾向激励了北大一批年轻的诗人投身于写作的实践，而我本人正是其中的一员。他们确乎在海子的诗中发现了一种"崭新的语言"。但也正是1986年前后，海子的写作酝酿着一次根本性的转变，这转变以写于该年5月份的《太阳·断头篇》为标志(本书第一篇靠后部分的短诗，也预示了这一趋势，《莫札特在〈安魂曲〉中说》可以说是前期写作的一个完美的终曲)，从此他告别了前期那个倾心于雕琢的语言风格、多少带有匠气的海子，一变而为倾心于天才的滔滔抒发的诗人。

1986年前后也是海子后期的诗学观念逐步形成并得到确立的时间。最集中、最完整地体现了海子后期的诗歌观点的诗论文章是他在1987年陆续写的《诗学：一份提纲》。这篇文章涉及到海子诗学中两个关键命题：浪漫主义和长诗。这也是全面评价海子诗歌不能不涉及的两个根本性问题。海子认为，浪漫主义以来的诗歌已失去了意志力和一次性行动的能力，尤其是现代主义诗歌由于酷爱"元素与变形"而终致成为碎片与盲目，因此必须对此

进行清算以恢复诗歌的创造活力。他倾心于雪莱、叶赛宁、荷尔德林、韩波……等富于悲剧气质的浪漫主义诗歌王子："我与这些抒情主体的王子们已经融为一体。"[2]针对他所批评的现代主义的盲目与诗歌碎片，海子提出了长诗、大诗、伟大的诗歌等等概念，希图在中国成就"一次伟大的诗歌行动和一首伟大的诗篇"。[3]海子 1986 年之后写作都是围绕这个目标来进行的，《太阳·七部书》是他"以全部的生命之火和青春之火投身于太阳的创造"奉献的最后成果。骆一禾说，海子的生和死都与《太阳·七部书》有关。[4]

海子的诗学是与文学进化论明显背道而驰的，这在一个完全被"文学进化论"所掌控的当代诗坛中的孤立是不言而喻的。海子生前就有人给他罗列了两项罪名："搞新浪漫主义"和"写长诗"。[5]这也是迄今仍有不少人不愿对海子的诗作出正面评价的原因。在这些当代进化论者看来，海子的诗是对当代诗歌进程的反动，因而是当然的"敌人"。他们不想知道(也许是有意隐瞒)一个事实：与其说文学是进化的，不如说是共时的，写作方法、写作技巧和写作趣味的推衍与其说是进步，不如说是竞争。当然，海子本人同样也因其"反进论"而使他的写作蒙受损害，无论"进化"与"反进化"都有背文学的共时性的事实，因而都不可取。一些诗人对海子怀有一种复杂的感情也与此有关。

海子的"反进化论"倾向，使他在长诗写作中总是以原始力量和元素作为诗歌的基本构造材料。这不能不说是一种不幸。诗歌在这种情况下，失去了丰富的存在的亲密联系，因而其感染力变得可疑和脆弱(这和他的短诗恰成鲜明的对比：在短诗写作中，某种程度上海子得以通过感情的媒介和存在保持可靠的接触，而长诗却很难仅仅依傍个人的传记材料)。事实上，各种原始力量始终主宰着我们的内部意识，但是各个时代的变现形式都会有所不同，因此在诗歌中使用当代材料并不会降低诗歌的品质，而恰恰有利于增加其感染力。《太阳·断头篇》表达之混乱、机械使它恰恰成了海子本人所激烈的"碎片与盲目"。海子本人也认为它是一个失败之作而欲将其毁掉。骆一禾在《土地》单行本的序言中说他和西川一致认为这是海子长诗中最完整和最成功的作品。在《土地》中，激情得到了形式框架的节制，因而体现了某

种完整的趋向。但是过于简单的象征手法和材料的贫乏使这首诗完全不具备海子短诗所表现出来的阅读魅力。在这首诗中，豹子、狮子、骆驼、公牛、马、玫瑰、羔羊、鹰等形象只是某种观念和象征的简单的图解，因而缺少其本身的独特性和生动性。以这首诗作为海子最成功的作品是令人生疑的。综合考虑各种因素，我愿举《太阳·弑》这部仪式剧作为海子长诗的代表作品。这是海子长诗中的最后一部，而有着相当匀称的结构和丰富的诗意，只是某种程度上仍缺乏，就阅读而言，《太阳·诗剧》最令人难以忘怀。由于其发表时间和海子自杀事件的重合，这首诗当时几乎成为海子悲剧的一部分而广被人知。我永远不会忘记那震撼人心的第一句："我走到了人类的尽头，也有人类的气味"，以及那沉痛的呼告："与其死去，不如活着。"《太阳·弥赛亚》、《太阳·大札撒》均未完成，其中有些片断可视为海子最优秀的抒情诗。《太阳·你是父亲的好女儿》虽然是散文作品，某些部分却是《太阳·七部书》中诗意最浓郁的篇章。

就长诗而言，虽然海子并不缺乏必要的才华，但却由于缺乏这类宏大构思所需要的耐心、阅历和材料的准备，最终他并没有找到一条使其转化为伟大的诗歌文本的途径。但他的诗歌理想和写作抱负确实给懦弱、自负的当代诗坛带来巨大的震撼。进入90年代以来，一些在写作倾向和抱负上都和海子极不相同的诗人相继考虑并进行长诗写作，显然与海子的激励不无关系，虽然其努力的方向也许和海子存在根本的分歧。对海子本人而言，即使他没有写下《太阳·七部书》的任何一部，他所写下的那部分优秀的抒情诗也足以使他的诗名垂诸久远而不朽了。

海子去世已经八年了。八年，也许不算很长，但对于一个只活了二十五岁的诗人来说却是过于漫长了。随着《海子诗全编》的出版，1997年重新接纳了一个年轻、单纯、天才、激烈、偏执的海子，并使我们再一次深情地怀念起充满激情的80年代。在一个复活的季节，一个理应复活的诗人得到了复活。而诗歌的路仍然漫长，我在其中听到了一声悠长的召唤。

1997.4

注释：

(1) 臧棣《未名湖诗歌面面观》，载臧棣编《未名湖诗选》。

(2) 海子《诗学：一份提纲》，载《海子诗全编》。

(3) 同上。

(4) 骆一禾《海子生涯》，载《骆一禾诗全编》。

(5) 西川《死亡后记》，载《海子诗全编》。

“在幻像和流放中创造了伟大的诗歌”

张清华

在我回首和追寻当代诗歌发展的历史流脉时，越来越无法忽视一个人的作用，他不但是一个逝去时代的象征和符号，也是一盏不灭的灯标，引领、影响甚至规定后来者的行程。他是一个谜，他的方向同时朝着灵光灿烂的澄明高迈之境，同时也朝向幽晦黑暗的深渊。这个人就是海子。海子本人的观念、创作及其生命实践所构成的完整独特的意义及其对当代诗歌构成的深远影响，是我们进入和探讨这一论题的关键起点。因为诗歌在八十年代后期和九十年代以来所形成的存在主义主题，在很大程度上来自海子诗歌成功的启示及其慧星般的生命之光的辉耀，海子，无疑是当代诗歌跃出生活、生命、文化和历史而楔入最终极的本质层次——存在主题的先行者。这位集诗人和文化英雄、神启先知和精神分裂症患者于一身的人，已用他最后的创作——自杀，完成了他的生命和创作，使它们染上了奇异的神性光彩与不朽的自然精神。由于这一切，海子对当代诗歌的发展产生了极为深远的影响，他在诗歌和世界幽暗的地平线上，为后来者亮起了一盏闪耀着存在之光的充满魔力又不可企及的灯，使诗歌的空间呈现出前所未有的广阔和辽远。当然，对海子的模仿在事实上也造成了另一个负面的影响。曾一度导致过浮泛的模式化的追风趋向，这是必然的，海子整体的诗歌及其人格魅力必然会造就众多的模仿者。然而，海子“一次性”的生命实践，他“突入”“原始力量中的一次性诗歌行动”[1]包括他的自杀却是根本上不能模仿的。事实上，伟大的诗歌就是不要模仿的，它只给后来者以永恒的启示。

我们先来看一看海子的诗歌观念。

在我看来，海子的诗歌观念同他的生命观念是一体的，从这个意义上说，其中至少包括了三个要素，或者说，至少有三个存在主义哲学家的观念对他构成了重要影响，一个是尼采，一个是雅斯贝斯，一个是海德格尔。

从生命气质与言说风格上说，海子极似于尼采。生命意志的极度膨胀，生命本体论的人生观与诗学观，对死亡的挑战情结，寓言化、个人“密码”化的言说方式，以及最终的精神分裂，都表明了他们的极其相似性，只不过海子的生命过程更为短暂和浓缩化罢了。在尼采的著述中经常出现一个“疯子”的象喻，而在海子，这个疯子则潜藏在他的内心之中；尼采这样讲述他主动迎向死亡的意愿：“我的朋友，我愿因我的死亡而使你更爱大地；我将复归于土，在生我的土地上安息……这是自由的死，因为我要它时，它便向我走来”[2]，而海子则是用他的行为实践了这样的意愿。所稍有不同的是，尼采对上帝的否定而泯灭了自己内心的神性理想，海子则因保持了对世界的神性体验而显得更加充满激情和幻想，大地的神性归属使他心迷神醉并充满力量，由此生发出主动迎向死亡的勇气。

从诗学观念上看，海子似乎又与雅斯贝斯的观念如出一辙。雅斯贝斯有两个著名的观点，一是认为伟大艺术的生存“是特定状况中历史一次性的生存”[3]，他所推崇的艺术家是荷尔德林、凡高、达·芬奇，因为他们是人格与艺术相统一的艺术家，他们的存在方式是“作为历史一次性的艺术家的存在方式”[4]而海子也认为“伟大的诗歌”是“主体人类在原始力量中的一次性诗歌行动”，是“伟大的创造性人格”的“一次性行动”，他也同样推崇“凡高、陀斯妥耶夫斯基……荷尔德林、叶赛宁(甚至在另一种意义上还有阴郁的叔伯兄弟卡夫卡、理想的悲剧诗人席勒、疯狂的预言家尼采)”，认为“他们活在原始力量的中心，或靠近中心的地方。他们的诗歌即是这个原始力量的战斗、和解、不间断的对话与同一”。“他们符合‘大地的支配’。这些人像我们的血肉兄弟，甚至就是我的血”[5]雅斯贝斯认为，在现代社会荒谬的背景下，“优秀的艺术家认真地按独自的意图做出的表现，就是类似分裂症的作品”，他认为，恰恰是凡高和荷尔德林这样

的艺术家“在自己的作品中照耀了存在的深渊”，而其他无数艺术家的平庸实则是因为他们“欲狂不能”。在凡高和荷尔德林这里，他们“主观上的深刻性是和精神病结合在一起的”[6]“达到极限的形而上学体验的深刻性……无疑是为灵魂残酷地被解体和被破坏时才给予的”[7]。而海子正是用他自己的精神结构与创作证实了雅斯贝斯的观点。据知情者回忆，海子生前极为偏执地热爱的艺术家和诗人就是凡高和荷尔德林，他对凡高的热爱以至于使他称这位生活在精神分裂的幻觉中的画家为“瘦哥哥”，并以其将生命注入创作的“不计后果”的方式作为自己的“某种自况”[8]他最后写作的一篇诗学文章又是献给荷尔德林的《我所热爱的诗人——荷尔德林》，“荷尔德林最终发了疯，而海子则以自杀结束了自己的生命，不知道这里面有没有一种命运的暗合？”[9]在海子死后，医生对他所作的死亡诊断为“精神分裂症”，尽管从世俗标准来看，这是不公正的，甚至是有些残忍的，但我们从艺术的角度、特别是从雅斯贝斯的角度看，海子在生命气质，心灵结构上同凡高和荷尔德林却无疑是一类人。虽然海子与雅斯贝斯关于“伟大的艺术”的认识和说法并不完全一致(海子似乎具有更为原始和博大的倾向，在这一点上他又具有某种“反现代”性，他对荷马、奥义书、印度史诗以及古典浪漫主义的众多诗人如但丁、莎士比亚、歌德等亦怀有深深敬意)，但在认为“写作与生活之间没任何距离”[10]这一点上，他们却是完全一致的，这就是“一次性”的写作或生存的本质。

就内心的体验方式、感受方式、生命的某种神性归属、关于艺术作品和世界本源的观念等方面而言，海子又与海德格尔相近似。海德格尔在他的《艺术作品的本源与物性》中曾阐述了他最重要的一个艺术观点，他对现代世界和艺术的沦落表达了悲哀之后，以一座希腊的神殿为例说明了艺术的本质不是“摹仿”，而是“神的临场”和存在“如其本然的显相”，这样的一种关于艺术的存在本体论的观念同海子将作品与生命实践合为“一次性”创作的观念无疑是相通的。而且，海德格尔还以抽象化了的“大地”作为存在的归所和本体，并引据荷尔德林的诗句“人，诗意地栖居在大地之上”，指出了人、艺术家及其作品对大地的归属性，他认为“屹立于此的神殿这一作品开启了一个世界，同时又

返置这世界于土地之上，而土地也因此才始作为家乡的根基出现”[11]。“作品让土地作为土地存在”，“呈现土地就意味着把土地作为自我封闭者带入公开场”[12]。土地、大地的概念对海德格尔来说是如此重要，而海子一生最重要的长诗作品《土地》正是以此为主题为归所为激情、为生命和艺术的源泉、为言说的“场”与凭藉的，“大地”对海子来说具有某种使他疯狂的巨大吸力，让我们举出他的诗句：

大地　酒馆中酒徒们捧在手心的脆
　弱星辰
漠视酒馆中打碎的其他器皿
明日又在大地中完整　这才是我打
　碎一切的真情
绳索或鲜艳的鳞　将我遮盖
我的海洋升起这些花朵
抛向太阳的我们尸体的花朵　大
　地！

何方有一位拯救大地的人？

……
祭司和王纷纷的毁灭　石头核心下沉
　河谷　养育
马匹和水　大地魔法的阴影沉入我
　疯狂的内心
大地啊，何日方在？
大地啊，伴随着你的毁灭
我们的酒杯举向哪里？
我们的脚举向哪里？

大地　盲目的血
天才和语言背着血红的落日

走向家乡的墓地!

……

我们再来看看海德格尔所如痴如醉地引述的荷尔德林的诗句:

请赐我们以双翼，让我们满怀赤诚

返回故园……

土地是灵魂得以栖息的归所，但所不同的是，海德格尔认同荷尔德林的情感意向，故乡是土地的象喻，对每一个人而言，故乡就是他的土地，因此"诗人的天职是还乡，还乡使故土成为亲近本源之处"[13]，这使他们的灵魂和情怀趋向于安闲和沉静。然而在海子的内心中，他还有着充满疯狂气质的另一极：太阳。太阳是与土地母体相对的父本的象喻，是力量的喷涌和疯狂的燃烧，是其生命的能量和本体，是回归大地母体之前的辉煌的照耀、舞蹈和挣扎，它向着大地沉落，但又奋力从大地上升起。这样的方向激励着海子年轻的生命，使他在诗歌中得以爆响式的燃烧，并决定了他内心的悲剧与拯救的英雄气质。因此海子在其死前又倾其全部的生命能量创作了另一部未完的长诗《太阳》，并将生命结束在这一作为血的隐喻的方向之中。事实上，他最终不是回归家乡的土地，而是死在相反的方向[14]。

海子与海德格尔的另一个共同之处还在于对已消失于世界的"神性光辉"的寻求。海德格尔认为他生活在一个"贫瘠的时代"，之所以如此，是因为众神已离开了这个世界，上帝也已"缺席"。然而诸神的消隐却并非不留踪迹，诗人的使命就在于在这样的时代中引导人们去寻求这些踪迹。所以，他推崇荷尔德林，认为他不是一般地为诗，而以诗寻索诗的本质存在，因此他是"诗人中的诗人"。同样，我们以此认识海子也是不为过的，在八十年代中期诗歌沉溺于文化的历史流变以及许多诗人都以固有的神话文本作为"重写"的材料和蓝本(如江河、杨炼、"整体主义"诗歌群体等)的整体背景下，是海子以他领悟神启的超凡悟性和神话语意的写作提升了这个时代诗歌的境界。海子非常

睿智地找到了通向神性的途径，这就是土地上最原始的存在，庄稼、植物，一切自然之象，以及在大地这一壮丽语境之中的生命、爱、生殖、统治等等最基本的母题。在追寻这一语境的过程中，他彻底挣脱了历史和当代文化及其语言方式对他的拘囿桎梏而走向了“民间”，得以“让一切人成为一切人的同时代人，无论是生者还是死者”[15]。能够成为这样一种沟通桥梁的只有一个，这就是永恒的神性光辉。

现在我们再来看看海子的诗歌。

为了表述的简明，我不惜武断地将海子的诗概括为神启、大地和死亡三个母题，“神启”象征“存在向世界的敞开”，象征他对世界的可认知的能力及把握与言说方式；“大地”象征存在与生命激情的源泉，象征他抒情和言说的对象，象征神的居所和与之对话的语境，象征自己最终的母体、安栖的归宿；“死亡”象征他对存在主动性体验的自觉和勇气，海德格尔说“存在是提前到来的死亡”，叙述死亡表明了对此在生存的未来性认识，对海子来说，死亡意味着他走向他所叙述的神话世界的必由之路与终极形式，是他内心英雄气质的需要和表现形式。很显然，上述三者又是沟通联系和一体的，神启给他以灵性和疯狂，大地给他以沉思和归所，死亡给他以勇气和深刻。

先看神启。所谓“神启”，只是一种抽象的说法，在其实质上是指一种超越经验方式与思维过程的直觉状态，它以先验的形式接通某种“存在的真理”，并在主体认知和判断事物之前形成先在的结论和语境。在雅斯贝斯看来，“普通人”因为逻辑与经验世界对他们的遮蔽，所以他们不可能接近原始的真理。而在“分裂症患者那里”，一切“却成为真实的毫无遮蔽的东西”，比如“在凡高的艺术世界中，生存的终极根源是看得见的，并能感到一切此在所隐藏在其中的根源似乎直接地表露出来了。”[16]这实质上是说，由于“正常人”思维习惯的虚假性与遮蔽性已使他们不可能再看到人类的某些原始经验(而“神启”实质上就是类似于人类童年的幼稚状态、直觉判断状态下对世界的某些原始经验——神话就是在这时候产生的)，而分裂症患者却能够再次接近这些反逻辑的直觉和未经伪装、处理、加工和判断的原始经验。海子就是在这种原始的经验状态中写作并描述它们的。如在

《秋》中海子所描绘的景象："秋天深了，神的家中鹰在集合/神的故乡鹰在言语/秋天深了，王在写诗/在这个世界上秋天到了/该得到的尚未得到/该丧失的早已丧失"。这首诗中，鹰的出现完全是直觉的象喻，它与秋和神的存在，以及"王在写诗"之间究竟是一种什么关系?似不得而知，惟一似乎能有线索可寻的是最后两句，这是大自然的悲剧法则，神的法则是永恒的，无所谓悲喜，或许人的命运，这位写诗的"王"对秋天的感触和领悟就在这里?在另一首《海子小夜曲》中，我们似乎可以证实海子这种不可能为一般读者的世俗经验所感知的超越经验和逻辑的感知方式：

如今只剩下我一个
只有我一个双膝如木
只有我一个支起了耳朵
只有我一个听得见平原上的水
诗歌中的水

"在这个下雨的夜晚/如今只剩下我一个/为你写着诗歌"。

神启还表现在一切事物在海子的诗中都闪烁着神灵之性，它们是神的无处不在的化身，是存在的灿烂之象，这有似于斯宾诺莎的"泛神论"，但是神灵在海子这里并不是象喻，而是本体，是神祇世界的活的部分，他自己则是与它们共存共生互相交流对话的存在者之一。这使得海子笔下的每一事物都放射出不同凡响的灵性之光。比如他的《天鹅》："夜里，我听见远处天鹅飞越桥梁的声音/我身体里的河水/呼应着她们//当她们飞越生日的泥土、黄昏的泥土/有一只天鹅受伤/其实只有美丽吹动的风才知道/她已受伤。她们在飞行。"

而我身体里的河水却很沉重
就像房屋上挂着的门扇一样沉重
当她飞过一座远方的桥梁
我不能用优美的飞行来呼应她们
……

仅仅以天鹅作为某种比喻的诗人是无论如何也不可能写得如此悠远、凄迷、神秘和美丽的。在海子的另一首《山楂树》中，更显现出他令人惊心动魄的天才想象力：“……我走过黄昏/看见吹向远处的平原/我将在暮色中抱住一棵树孤独的树干”。

山楂树！一闪而过啊！山楂

我要在你火红的乳房下坐到天亮
又小又美丽的山楂的乳房
……在农妇的手上
在夜晚就要熄灭

假如没有某种接受神启的灵性，怎么能够把一棵山楂树写得如此动人和美丽！

语词的神性色彩也是使海子诗歌富有神启意味的一个内在原因。按照象征形式哲学家卡西尔的观点，语词在神性的语境中会闪现出一种超乎其原有意义的“魔力”，因为神祇，尤其是“女神”会对语词本身具有某种“收集”作用，并使言说者得以汲取“神的存在和意志的力量”[17]，这实际上也就是说，神灵是使语词变幻出魔力的“魔法师”。海子的诗正是由于他楔入了神话的语境，他的诗中成了神灵出入的场所，而神灵在他的诗中又似乎在自动编排着他的语词的密码，并形成种种特定的魔法般的吸力，使这些词语成为不断变换着绽开的“花朵”，“被置回到它的存在的源头的保持之中”，而这时，作为言说者的人的“嘴不只是有机体的身体的一部分器官；而成为大地涌动生长的一部分”[18]。因此，我们从海子的诗中不但读到了出现频率最高的那些词语：“王”、“祭司”、“魔法”、“太阳”、“女神”、“大地”、“血”、“死亡”以及如被风暴卷起的自然之物，而且还在由它所形成的反世俗经验的语境——尤如神灵的或疯狂者的语意结构中看见了一个全新的世界，兴奋不已并被它眩耀得眼花缭乱。

再看大地。万有之归所的大地在海子的诗歌中具有着表象、本体和源泉“三位一体”的意义，海德格尔说，“作品把自己置

回(setback)之所，以及在作品的这一自行置回的过程中涌现出来的东西，我称之为大地。大地是涌现者和守护者。大地独立而不待，自然而不刻意，健行而不知疲惫。在大地之上和大地之中，历史的人把他安居的根基奠定在世界中……作品让大地成为大地。"[19]在海子的作品中事实上早已先在地存在着一个抽象的大地乌托邦，海子的一切象喻都离不开大地的依托，大地是他抒情的力量源泉，是他作品的承载空间，也是他诗歌所折射出的存在的本源，这是他的长诗《土地》中的诗句：

……一盏真理的灯
我从原始存在中涌现，涌起
我感到我自己又在收缩，广阔的土
　地收缩为火
给众神奠定了居住地。

我从原始的王中涌起　涌现
在幻像中流放中创造了伟大的诗歌

这是海子对诗和世界和大地的关系的揭示。在海子看来，诗人的使命不是去表现那些被表象化和割裂了的事物、情感和世俗经验，而是要力图表现出世界、人类生存的本质，"伟大的诗歌"必须是超越于"碎片"之上的诗歌，而"主体世界与宏观背景(小宇宙与大宇宙)的分离，抒情与创造的分离"，终将导致"一次性诗歌行动"的失败和消失[20]。而什么才能使之完整地统一起来?在海子那里，这种统一的力量正是来源于大地。

在与大地相邻或重合的常常是"民间"世界与农业家园的背景或氛围。海子是当代诗人中最早提出"民间主题"的一个[21]，在这背景与氛围中，一切事物与经验都呈现出它古朴、原始、本真、统一和永恒的特质与魅力，诗歌就是从这种"最深的根基"中生长出来的。向着这个世界，"一层肥沃的黑灰，我向田野深处走去……有些句子肯定早就存在于我们之间；有些则刚刚痛苦地诞生……"[22]由于这样的信念，海子一直拒斥着"现代文明"中的经验方式与语言方式，而保守着农业家园中的一切事物，因

此，诸如“麦地”和“麦子”、河流”、“村庄”等等事物与喻象便密度极高地出现在他的作品中，尤其是“麦地”和“麦子”，以至于有的评论者认为在他的作品中存在着一个“麦子乌托邦”，这是他“经验的起点”，“物质的、生存”的象征[23]。但在我看来，“麦地”是更为形象的大地的隐喻。它是借助于创造劳动的生存与生存者的统一，是事物与它价值的统一，是自然与人和神性(法则)的统一，麦地不但揭示了生存与存在的本质，揭示了大地上的事物的存在特性，而且它本身与它的主体和养子——人(创造和依存的二重属性的人)的关系就构成了“大地”的全部内涵。由于这样一种极为生动的属性，在海子之后的许多诗人那里，麦子成为无处不在的植物，成为生存——大地上的存在及存在者的经典象征物。

大地同时也构成了海子言说的原始和辽阔的语境，它构成了超越和融解世俗情感与社会经验的神性母体。也就是说，大地在海子的诗中既不断闪现为具体和个别的形象与事物，同时又是一个最终的整体，这一方面给海子提供了抒情的无尽的源泉，同时也使他面对永恒的存在而沉默下去，因为他似乎看到，大地本身即在言说着，大地上壮丽的事物自己就在歌唱——在这点上，海子与海德格尔的观点有所不同。从他的《春天，十个海子》中就可看出，“十个海子”是喻指大地上自然的海子，它们在春天到来时自动绽放出生机和美，而面对大自然的杰作，海子感到渺小，迷惘和缄默，并感到死亡的降临：“春天，十个海子全部复活/在光明的景色中/嘲笑这一个野蛮而悲伤的海子/你这么长久地沉睡究竟为了什么？”

在春天，野蛮而悲伤的海子
就剩下这一个，最后一个
这一个黑夜的孩子，沉浸于冬天，倾
　心死亡
不能自拔，热爱着空虚而寒冷的乡
　村
……

乌托邦大地的无限与作为大地另一化身的乡村家园在海子的心中似乎发生了分裂，但他最终并没有像荷尔德林那样归返乡村，而且相反，朝着与这一方向相悖的北方投入了死亡的黑暗。因此，海子的死，既可以视为是对大地乌托邦的皈依，也可以视为是抗争。

这很自然地就转向了另一问题：死亡。这似乎是一个最令人迷惘不解的问题。为什么海子这样"倾心于死亡"呢?这其中包含着两个问题，一是海子的死亡意识，一是海子的死亡行为——自杀，因为事实上死亡意识并不一定就会有主动的死亡行为。关于后一个问题，已有许多知情者作了解释，这里我们不作探讨；关于前者，我认为，除了性格、心灵结构深处的原因，很重要的是也不能排除存在主义的哲学观念的某些影响，他的"一次性诗歌行动"的观点十分近似于雅斯贝斯对艺术家生命存在方式的解脱，雅斯贝斯以荷尔德林、凡高和达·芬奇为例说明了伟大的艺术家其生命与写作统一为完整的生存，他们的生命和人格本身就具有"全部注入作品之中"和"毁灭自己于其作品中，毁灭自己哲学立场中"[24]的特性，海子同样也热爱凡高和荷尔德林，并与他们一样内心充满疯狂的气质，他和他们一样，作为"病态的天才，也创作新世界，但他们毁灭自己于其中"[25]。这其中似乎也蕴藏着一种必然，但哲学史和文学史上没有任何一个时代像存在主义者这样把生存——存在和死亡的对立统一的问题作为首要和本体论的问题来予以探讨，这一方面表明了现代人类在死亡——"生存深渊"面前由于"上帝之死"及其所预示的神学宗教世界的毁灭与人类自身的救赎无望而面临的意识危机，同时也把这些问题的思考者推向了绝境。他们仿佛必须面对这深渊做出某种"决断"，而那些将创作和生命本身视为"一次性行为"者便不免或疯狂(精神的死亡，像荷尔德林、尼采那样)或自杀(肉体的主动性毁灭)。

海子诗歌中的死亡似乎是无处不在的。大地上不断毁灭的事物的象喻深深震撼着他的心，使他相信，死亡本身就是存在的显现，对关于存在的经验的唤起。如《九月》："目击众神死亡的草原上野花一片/远在远方的风比远方更远……//远方只有在死亡中凝聚野花一片/明月如镜，高悬草原，映照千年岁月/我的琴

声呜咽，泪水全无/只身打马过草原”。是死亡景象的启示使海子如此专注于生存本质的追寻，并不断追寻着自我生存的性质。在他的《祖国(或以梦为马)》中，他写道：“众神创造物中只有我最易朽，带着不可抗拒的死亡的速度/只有粮食是我的珍爱，我将它紧紧抱住”。生本身的脆弱使它不得不把细弱的气息寄托于“粮食”这大地的赐予和馈赠，然而这植物在本质上也与同它具有双向哺育关系的人一样不断死亡：

抱着昨天的大雪，今天的雨水
明日的粮食与灰烬
这是绝望的麦子
请告诉四姐妹：这是绝望的麦子

“永远是这样/风后面是风/天空上面是天空/道路前面是道路”。

绝望成为海子面对死亡的最终结论，而且他不是像普通人那样以“暂时与自己无关”的态度予以回避，“作为沉沦着的存在”做着“在死亡面前的一种持续的逃遁”[26]，也不是像那些“躲着使自己毁灭的道路而前进的”[27]艺术家那样去用文字模拟死亡，而是主动迎向了它并可能在内心中艺术地幻化了它，这可能使他摆脱了死的恐惧而感受到一种结束生与死的对抗而融入永恒的大地的安然，虽然带着“绝对理想的失败”[28]，但毕竟是以自身的勇敢实践了在诗歌中不断对死亡的“倾心”和体验。在彻底的“疲倦”和“衰老”中[29]，海子日日夜夜自己痴迷着的预言实现了：

大地　盲目的血
天才和语言背着血红的落日
走向家乡和墓地

海子的诗歌毫无疑问已成为不朽的诗篇，但这并不等于说他的诗歌已属于所有的读者，因为他的“一次性写作”的原则和“回到民间”与原始的“超于母体和父本之上，甚至超出审美与

创造之上”的“伟大诗歌”[30]的理想已注定使他的诗作带上了反经验性和反可认识性可感知性的性质。这性质既成就了其作为无上的“伟大诗歌”的品质，同时也使它们陷于“绝版的神话”的境地，使它们不是作为阅读而存在，而是作为存在而存在。

所谓“反经验性”，海子在他的《土地》长诗前言中已做了很充分说明：“……在我看来，四季就是火在土中生存、呼吸、血液循环、生殖化为灰烬和再生的节奏。”这是《土地》基本的结构原型，从这点看来，似乎是不难理解的，但作者是如何表现这一结构的呢？“我用了许多自然界的生命来描绘(模仿和象征)它们的冲突，对话与和解。”

> ……豹子的粗糙的感情是一种原生的欲望和蜕化的欲望杂陈。狮子是诗。骆驼是穿越内心地域和沙漠的负重的天才现象。公牛是虚假和饥饿的外壳。马是人类、女人和大地的基本表情。玫瑰与羔羊是赤子、赤子之心和天国的选民——是救赎和情感的导师。鹰是一种原始生动的诗——诗人与天国合一时代的诗。王就是王。酒就是酒。
>
> ……

这是海子对他自己语言“密码”的注解。很显然，海子的象喻式完全是属于他个人的幻像和神话世界的，这个世界甚至与人类已有的神话之间也没有什么共同之处。它是海子自己的创世神话。从本质上说，不论海子是否加以注解，别人都很难完整和准确地破译这一系统，并全面地掌握它的意义，因为海子的命名方式与编码方式正是试图完全跳出人类已有的文化经验、情感经验与语言经验，以此达到他超越模拟的诗歌而成为原始的“伟大的诗歌”的目标。可以说，在海子诗歌的伟大属性和可感知性可阅读性之间存在着一个由他自己的“反经验”追求所设定的根本悖论，这一悖论注定了海子诗歌文本的不可开放性，而且一旦打开，就面临着被误读的危险，因此，其诗意只能沉积在经验的盲区，无法被文化照耀的黑暗之中，一旦被置于解析过程中时，诗意就将弥散、扭曲和消亡。似乎也正是出于这样一个悖论，海子不得不用他的身体投向黑暗，使他的青春生命所放射出的一次性的耀

目的光芒最后照亮他的作品。从这个意义上说，海子挺身迈向死亡实则是对他的写作行为和作品本身的最后完成。我同意把海子之死看作是一处崇高的献祭仪典的说法，海子最后的生命之光成为一盏闪耀在永恒时空中的灯，使他作品中的神性的光彩得以越出黑暗的遮蔽而高耸在诗歌王国的天穹。

从上述意义上说，海子的诗歌是不能模仿的，任何模仿都将是黯然失色和缺少意义的，或者是矫饰，或者是重现死亡的悲剧（而不具备海子那样写作高度的死亡是难以与海子比肩而立的，在海子之后，据信已有多位青年诗人自杀身亡，这是颇为令人悲哀的，事实上也只能有一个海子——这本身已经够残酷的了），或者是退回到可经验性的写作，对海子诗歌中的个别部分施以植出，诸如村庄、麦地等等农业生存的情境进行回应性的"共同写作"，这曾导致九十年代初期"新乡土诗"的兴盛一时。同时，海子对存在的追问以及他诗歌所透出的高迈风格、神启意味、语言魅力在推进当代诗歌写作境界的同时也引起了众多诗人对他的模仿。在众多因素的作用下，以至于在九十年代而下的诗歌中出现了一个"惟存在论的主题情结"，海德格尔等存在主义哲学家的诗学观念渐次取代此前其他诗学思想而被奉为当代诗学的圭臬。这样一种趋势既给当代诗歌的发展和精神提升提供了新的强大动力，同时也使当代诗歌写作陷入了一个"惟存在论"的困境。

注释：

(1) 海子：《伟大的诗歌》，见《诗学：一份提纲》，《磁场与魔方》，北京师范大学出版社，1993。

(2) 尼采：《论自由的死》，《存在哲学》。

(3) 《存在主义美学·译者前言》，辽宁人民出版社，1997。

(4)(6) 今道友信：《存在主义美学》。

(5) 海子：《伟大的诗歌》。

(7) 雅斯贝斯：《斯特林堡和凡高》，转引自《存在主义美学》。

(8)(9)(10) 西川：《死亡后记》，《诗探索》1994年3期。

(11)(12) 转引自陈嘉映《海德格尔哲学概论》，三联书店，1995。

(13) 以上引自郜元宝译《人，诗意地栖居》，上海远东出版社，1995。

(14) 海子于1989年3月25日由北京乘火车至山海关，26日在龙家营附近卧轨自杀。

(15) 海子：《谈诗》，《青年诗人谈诗》。

(16) 今道友信：《存在主义美学》。

(17) 卡西尔：《语言与神话》，三联书店，1988。

(18) 海德格尔：《通向语言之路》，《人，诗意地栖居》。

(19) 海德格尔：《诗·言·思》，《人，诗意地栖居》。

(20) 海子：《伟大的诗歌》。

(21)(22) 海子：《民间主题》(《传说》原序)，此文作于1984年，见《海子诗全编》，上海三联书店，1997。

(23) 宗匠：《海子的诗歌：双重悲剧的双重绝望》，《诗探索》1994年3期。

(24)(25) 今道友信：《存在主义美学》。

(26) 海德格尔：《存在与时间》，三联书店，1987。

(27) 今道友信：《存在主义美学》。

(28) 宗匠：《海子的诗歌：双重悲剧的双重绝望》。

(29) 海子：《土地：第十章》。

(30) 海子：《伟大的诗歌》。

海 子 论

谭五昌

第一章 浪漫精神的表现向度

浪漫精神是海子身上最为明显而特殊的精神与气质，而且通过他的诗歌文本获得了力度更强的释放与呈现。可以说，浪漫精神为海子的诗歌写作提供了强大的内驱力与不竭的能量来源，保证了海子创作活力的旺盛不衰，而且在相当大的程度上推动了海子诗歌审美价值的生成与创造。

这里所说的“浪漫精神”有其特定的概念界定与适用范围。首先，它被限定在狭义的诗学研究范围，与政治领域或人们日常生活作风所包含的“浪漫精神”的概念含义毫无关涉；其次，它不等同于作为一种创作方法的“浪漫主义”，“浪漫精神”虽与“浪漫主义”存在紧密的关联，但两者的概念涵义仍存在着差异。我在本章的论述中主要把“浪漫精神”作为一种诗人的人格概念不加以运用(当然它无法与海子的浪漫主义表现手法相脱离，但我的着眼点不在于形式层面的分析)。此外，为论述的集中和方便，同时为了保持本人写作思路的完整与统一，本章中的论点阐述我只结合海子的抒情作为论证的材料与基础，而不引证海子的史诗作品。大体而言，海子的浪漫精神在他的抒情诗中有着更为典型而充分的表现。

海子身上的浪漫精神有具体的表现向度，下面试从三个方面

分别论述。

第一节　个体幸福的无限憧憬

对于个体幸福的无限憧憬，这是西方浪漫主义诗人全部精神追求的出发点与目的地，也是西方浪漫主义诗人在创作中一以贯之的诗歌母题。十九世纪的德国浪漫派诗人诺瓦利斯笔下的“蓝花”便是对这个诗歌母题颇具神秘意味的形象化概括与象征表述，“蓝花”在这里的含义正是“象征着充满整个灵魂的幸福”[1]。这种对于个体幸福的无限憧憬与追求，可以说是十八世纪以来西方各国浪漫主义诗人共同的精神禀赋与天生气质。相形之下，这份精神禀赋与天生气质在德国十九世纪的浪漫主义诗人身上表现得异常强烈，这跟德意志民族的整个精神传统不无关系[2]。被尊为浪漫派思想之父的费希特提出的“纯粹自我”学说[3]，以及德国浪漫派诗人对于宣扬“个人有无限重要性”的基督教神学观念的信仰[4]，都为德国浪漫派诗人热烈追求个体生命存在的幸福价值提供了强有力的思想与精神支持。

作为二十世纪末中国诗坛上“硕果仅存的老式吹号天使角色”[5]之一的浪漫主义抒情诗人海子，虽然隔着遥远的时空距离，却与十九世纪的德国浪漫派诗人发生了强烈的精神共鸣，这种状况一方面由于海子的气质、禀赋与对方相契合，然而一个更重要、更内在的原因则是海子深受基督教文化的浸染。海子对荷尔德林这位始终坚持追寻神之足迹的神性诗人的无比热爱与无限心仪即是一明显例证[6]。

禀承着西方近代浪漫主义精神（尤其是十九世纪德国浪漫主义精神）的海子，在当时国内诗坛以主体消解与自我亵渎为主要目标的后现代主义式的写作风尚中，却逆潮流而动，自始至终坚持着被“第三代”诗人视为“过时行为”的抒情诗写作（在期间也穿插着海子的史诗写作）。在典型的“第三代”诗人看来，他们所置身其中的时代是一个“无情可抒”的时代，因为人的主体精神已经变得破碎不堪了。而抒情的功能却在于呼唤、吟唱个体生命的价值与主体精神的尊严，因为“抒情首先是个人主义的立

场”[7]，由此可见抒情这种形式所具有的“意识形态功能”(这里的“意识形态”不是指那种狭义意义上的政治意识形态)。海子正是在这个意义上自觉而清醒地保持着他的抒情姿态，勇敢地宣布自己“把幸福当成祖传的职业”(《七月的大海》)，公开表明他的“个人主义”的写作立场。

海子的“个人主义”的写作立场实质上源于一种深刻的人本主义思想，即他能摆脱一切虚伪的意识形态的精神束缚，关注作为个体生命存在的人在现世生存中的痛苦、幸福和命运，以个体生命的生存遭遇与生存感受来作为衡量与评价整个人类生存与世界的唯一精神尺度。海子对此有着清醒而自觉的思想追求，他明确宣称要把“直接关注生命存在本身”作为他的诗歌理想[8]。这种彻底摆脱了政治意识形态污染的人本主义思想相当程度上源于海子对西方近代文化精神的自觉接受，十分接近于德国诗哲海德格尔的人本主义思想与精神。因此，尽管海子的抒情诗具有强烈的“自我表现”色彩，却与作为海子前辈的“朦胧”诗人作品中的“自我表现”存在本质的差异。因为“朦胧”诗人作品中虽然以第一人称“我”在抒情，但背后却总是矗立着一个民族代言人“大我”的形象，且多少存在着与当时政治意识形态合谋的思想倾向，缺乏海子那种纯粹个人化的文化与精神立场。

海子从“直接关注生命存在本身”的人本主义立场出发，热烈追求个体生命的幸福。什么事物能达成个体生命的幸福呢?在海子看来，首先，只有爱，才能给个体生命带来最大的幸福。在海子所有的抒情诗中，以“爱”为题材和主题的作品数量众多，有些作品直接以“爱”为标题(如《爱情诗集》、《爱情故事》)，由此可见海子对“爱”热烈憧憬的程度。

海子关爱的对象多为女性，在他笔下频繁出现的“少女”、“爱人”、“新娘”、“姐姐”、“妹妹”、“未婚妻”、“母亲”、“女儿”等表示女性不同身份的人物意象，既表现了海子对于所有女性的热爱态度，又暗示了海子对于不同女性在心态与情感上的微妙差异，集中体现了海子“女性崇拜”的心理倾向。这一方面透露出海子身上鲜明的“阿尼玛”气质(即女性气质)，同时也从心理学的意义上显示了海子充满爱心的内在来源，因为，“爱，自在自为地就是属于女性和女性存在者的”[9]。然而，如

果仅仅把海子的爱心理解成一种出自生命本能的爱，则显然在相当大的程度上歪曲海子所崇尚的“爱”的性质，也低估了海子爱的理想的意义与价值。

实际上，海子心仪的最高层次的“爱”是一种基督情怀式的爱——博爱，是对那种只是给予不思回报的爱的信仰，就像基督教所认为的那样：“不是因为有什么事情可喜、伟大才去爱它，而是爱本身就是可喜、伟大的”[10]。海子在《歌:阳光打在地上》一诗中表达过对这种“伟大的爱”的感性体验：“这地上/少女们多得好像/我真有这么多女儿/真的曾经这样幸福/同一根水勺子/用小豆、菠菜、油菜/把她们养大……”由此可见，海子追求的爱具有的博爱性质，即使在“姐姐，今夜我不关心人类，我只想你”(《日记》)这类看似“纯粹”的爱情私语与独白中，也折射出深沉的博爱意识，由此不难理解，为什么海子那些为数众多的“爱情诗篇”总是染带着那么浓厚的柏拉图色彩，无疑，在海子看来，精神远胜过物质与肉体的爱，在为它排除了世俗的色彩，“乃是超自然的、洁净了的、神圣化了的爱”[11]。海子这种爱的理想与绝大多数“第三代”诗人对“爱”彻底的世俗化理解构成了鲜明、深刻而又发人深思的冲突关系。

爱的理想构成了海子个体生命幸福价值的重要一维，另外重要的一维即是海子对于“美”的理想。在海子的诗作中，“美”、“美丽”以及与之意思类似的词语和意象比比皆是。这也反映了浪漫主义诗人所共有的一种典型心态及价值意向追求。从某种意义上来说，美是外界事物的某种属性，是一种客观价值，还需要诗人主体心灵的发现与照耀，而“爱”却是一种主观(精神)价值，是一种积极活动的心理能力。因此，浪漫主义诗人炽热的爱心最容易为美的事物所触动和感染，而且还能使本来不美的事物蒙上美的光彩，恰如英国浪漫主义诗人雪莱所言：“诗使万象化成美丽；它使最美丽的东西愈见其美，它给最丑陋的东西添上了美”[12]。这种美化现实的倾向反映了浪漫主义诗人对于理想事物与幸福境界的狂热追求。海子的诗作中所流露的美的理想同样具有上述精神与心理特征。

不过，海子笔下的“美”有其特殊的涵义，它并不完全指纯粹感官意义上的悦目的效果，更多的含有“纯洁”、“圣洁”等

宗教(基督教)道德与情感意味(即完美、完善之意)。在相当大的程度上，海子把他的爱的理想与美的理想结合成一体了。在具体的诗作中，便是用“爱”来提升“美”，而用“美”来充实“爱”。比如，在《给萨福》一诗中，海子对那位“红色的云缠在头上”、姿容美丽的古希腊女诗人提出了“亲我一下”的热烈恳求，萨福在这里作为“爱”与“美”的双重化身，体现了海子臻达完善之境的生命理想。

爱和美，作为两种崇高的精神价值，构成海子个体生命幸福价值的重要内容，是为海子极为珍视而为“第三代”诗人普遍鄙弃的东西，充分体现了海子古典主义式的写作与人生理想。

第二节 逃亡冲动

海子对爱与美的热烈理想无疑只是他本人关于生存幸福的一种乌托邦假设，因为残酷无情的现实时时侵入海子精心构建而又脆弱不堪的精神乌托邦堡垒，给他带来沉重的精神打击。海子清醒地意识到他给予自己及他人生存以幸福承诺的虚妄性质：“幸福不是灯火/幸福不能照亮大地”。(《麦地或遥远》)这种理想与现实无比尖锐的冲突与对立使海子产生了一种强烈的逃亡冲动。

这里所谓的逃亡冲动，是指海子意识到现实生存的意义匮乏而对现实生存处境产生不满、否定、乃至逃避的强烈意绪，它以指向一种完满的生存价值为其内在动机与最高目标。自然，海子的“逃亡冲动”并不是一种现实意义上的身体流浪举动，而是一种精神意义上的“逃亡”行为，正如他在诗句中所表白的那样：“远方就是这样的，就是我站立的地方”。(《遥远的路程——十四行献给89年初的雪》)

海子的逃亡冲动首先带有一种抗议现实的思想性质。海子把爱奉为人类生存的最高精神价值，然而海子炽诚的爱的理想几乎无一例外地遭到现实的无情嘲讽与沉重打击(《四姐妹》)。不过，缺少爱的生存始终遭到海子激烈的思想否定，海子对自己因缺少爱的交流而深陷孤独的痛苦言说(《在昌平的孤独》)，以及他对

于引为精神知音的“瘦哥哥”凡高缺乏“情人”、“春天”、“月亮”、“面包”和“朋友”的生存的境况所表达的深刻理解和同情(《阿尔的太阳——给我的瘦哥哥》)，都极其鲜明而强烈地表现了海子的人道主义(人本主义)理想。

由对人类现实生存的非人道主义性质进行毫不妥协的抗议，海子还进一步延伸开去，对于整个人类历史存在的非人道主义性质进行了勇敢而无情的批判。在《我飞遍草原的天空》一诗中，海子面对代表着死亡和罪恶的“草原”发出了如此激烈的控诉：“不可饶恕草原上的鬼魂/不可饶恕杀人的刀枪/不可饶恕埋人的石头……”。无疑海子对于“从来不是在温情脉脉的人道牧歌中进展，相反，它经常要无情地践踏着千万具尸体而前行”[13]的惨酷历史真相是认识清楚的，但他并未放弃批判的思想维度。对于非人道的现实和历史进行人道主义的抗议和批判，正是海子身上的逃亡冲动最富有社会价值与思想意义的地方。

其次，海子的逃亡冲动体现为一种天然而强烈的人在需要。对于所有的浪漫主义诗人来说，不满于现实生存的单调与贫乏，进而追求神秘、未知的事物，以求得精神的无限丰富，几乎成为一种不言而喻的思想法则，正如十九世纪英国浪漫派先驱诗人华兹华斯所说的：“我们的命运，我们生存的中心和归宿，/是和无限连在一起的，仅此而已”[14]。自然，这里的“无限”是朝向精神的领域的。

正是上述思想和意义的向度上，海子公然宣称自己要做“远方的忠诚的儿子”和“物质的短暂的情人”(《祖国—或以梦为马》)，明确表现其追求自由、希望、幸福以及精神的无限可能性的理想主义人生态度。在《单翅鸟》、《野鸽子》、《黑翅鸟》、《天鹅》等一系列诗篇中，出现了大量的有关“翅膀”与“飞翔”的意象，极其鲜明地表露了海子对于庸常现实生存境况强烈不满的心态，他甚至在《黎明：一首小诗》中直接描绘了自己渴望的摆脱“大地的边缘”，“像静静的天马/向着河流飞翔”的“升天”幻像。此外，海子对于庸常现实强烈不满的情绪还表现在他对于黑夜的迷恋态度上。海子对于黑夜的迷恋态度恰恰反映出其精神上强烈的逃亡冲动，海子在他的一则日记中如此写道：“我是如此的重视黑暗，以至我要以《黑夜》为题写诗。这应该

是一首真正的伟大的诗，伟大的抒情诗。在《黑夜》中我将回顾一个飞逝而去的过去之夜、夜行的货车与列车、旅程的劳累和不安的辗转迁徙、不安的奔驰于旷野同样迷乱的心，渴望一种夜晚的无家状态"[15]。因此，在海子一系列以"黑夜"为标题与中心内容的诗作中，海子在黑夜带来的"黑暗"、"荒凉"、"空虚"状态中不仅毫无窒息之感，反而常常感受到一种异样的慰藉与幸福。深入探究下去，海子的这种"黑夜情结"其实是继承着西方近代浪漫主义精神传统的，或者说无意识中达到了一种契合无间的状态。

西方近代浪漫主义诗人对于黑夜有着一种普遍的喜好情感，在他们看来，白昼的世界是单调、贫乏而有限的，而黑夜的世界才是无比丰富、充满神秘、诱惑的魅人世界。因黑夜最大程度地释放了浪漫主义诗人的想象力和感受力，在白昼被物质世界强烈压抑的自我意识得以重新恢复与强化，并获得精神上的巨大满足。德国十九世纪浪漫主义诗人诺瓦利斯曾这样表达对黑夜的感受："夜在我们身上打开的千百万只眼睛，我们觉得比那些灿烂的群星更其神圣。它们比那无数星体中最苍白的一颗看得更远；它们不需要光，就能看透一个热恋的心灵的底层，心灵上面充满了说不出的逸乐"[16]。海子的黑夜癖好确实具有诺瓦利斯言论中所包含着那种心理机制。这一方面显示了海子逃避现实的心理质问，同时也体现了现实生存的意义匮乏给海子心态所带来的某种程度上的扭曲与损害。

再次，海子的逃亡冲动不涉及到海子本人对于人性的认识、理解与选择态度。在海子看来，人性分成兽性与神性两种成分，兽性部分代表人类生命的肉体欲望，神性部分则代表人类生命的精神渴念。深受基督教文化精神薰染的海子对于生存的欲望化、肉体化状况自然持坚决排斥态度，对于生命的升华与精神生存则持肯定与热烈追求的态度。然而在实际的生命情形中。海子的生命理想与生命本能冲动也常常发生矛盾冲突，有时甚至达到灵肉分离的尖锐对抗程度，以致让海子感受到一种难以弥合灵肉冲突而产生的绝望情绪，《黎明》(之一)这首诗便生动地描述了这种情状。不过海子绝对无法容忍人性的堕落，他总是通过意志的力量来摆脱肉体的牵羁，从而达到人性与精神的双重升华。《死亡

之诗：之二，采摘葵花》(副标题：给凡高的小叙事诗)便是一首解决灵肉分裂的“自杀寓言”诗。“夜雨偷牛的人/把我从人类/身体中偷走。我仍在沉睡。/我被带到了身体之外/葵花之外”，这一“自杀过程”的描述反映了海子面对自我分裂时想象性的解决方式，体现了海子为维护其高尚生命理想而作出的意志努力。质言之，海子为解决人性冲突而采取彻底否定肉体的这种意念与行为，照通常情形来看多少显得有些简单与偏执，然而其根本原因与内在动机仍在于海子欲从庸俗的现实与物质化生存境况中逃脱出来的强烈渴望。

第三节　田园情怀

海子爱与美的理想在现实生活中几乎处处落空的尴尬境况，导致他产生精神强烈的逃亡冲动，然而一味的精神逃亡必然又会导致心灵的无限疲累，而且也无法寻求到灵魂的归依。对于怀有炽热生命理想的海子来说，他自然无法放弃生存价值与生存意义的追寻，这样，当生存处于都市背景的海子把目光转向田园(乡村)时，一种浓郁的田园情怀便不可遏制地萌生了。

田园在这里既指乡村生活环境，又指整个自然界，因此田园情怀相应的是指一种未被现代都市工业文明浸染的乡村情感与自然情感。海子的抒情诗写作在相当大的程度上具有“农耕式庆典”的文化意味，体现了海子深深眷恋传统农业文明的文化情怀。这首先跟海子的出生背景不无关系。海子出生于安徽怀宁县一农民家庭，在农村生活了 15 年时间，乡村的自然景色、风俗人情、道德伦理，无一不给童年及少年时代的海子留下观念及情趣上的深刻烙印，并且熔铸成他的文化心理结构，使他在潜意识深处对于传统农业文明产生强烈的眷恋情怀。

海子对于传统农业文明的深沉依恋是与他对现代工业文明的本能拒斥态度互呈因果关系的。海子之所以排斥现代工业文明，是为了竭力保持生命的灵性、丰盈与淳朴状态(即生命的本真状态)，因为“工业技术文明带来的直接后果就是，感性个体的独特的内在的东西，被统治一切的物化、标准化、平均化所掩盖”[7]。

这种反对工业文明对丰盈感性生命的扼杀与窒息的思想吁求最早由十九世纪德国浪漫派诗人发出，随后为西方各国浪漫主义诗人所普遍崇奉，时隔一个世纪光景，又在中国的"乡土诗人"海子身上得到了强烈的呼应与反响。

在海子那里，传统农业文明与现代工业文明的观念性对抗是以乡村/城市的空间对抗的形式表现出来的。我们可以从海子《吊半坡并给擅入都市的农民》一诗的标题判断出这一点(请想想"半坡"与"都市"对立性的象征含义)。无疑，在海笔下和他的心目中，乡村成为他灵魂与情感的寄托所，成为他的精神家园；而城市则成为他灵魂冷酷无情的放逐地，成为他心灵的"异乡"，正是鉴于此，海子对同样出身于农村的俄罗斯天才诗人叶赛宁无限心仪，视为精神的知己与同路人，他借叶赛宁之口表达他自己对于命运的深沉困惑："我本是农家子弟"，"但为什么/我来到了酒馆和城市"(《诗人叶赛宁》)。对都市文明的强烈不适使叶赛宁(也是海子)萌发了"我要回家"的热烈愿望。海子的诗友西川曾经这样谈论过海子的田园情结："海子是农民的儿子，他迷恋泥土，对于伴随着时代发展而消亡的某些东西，他自然伤感于心"[18]。

西川的谈论主要着眼于海子产生田园情怀的后天背景，从海子的精神需要来说，他的田园情怀则是在于他要藉此消除与现实的对抗而产生的紧张与焦虑心情。在此，田园成为海子寻求心灵慰藉与幸福的最佳场所。这种意念与心态在相当的程度上反映了海子与整个时代、社会所存在的深刻隔膜，正如英国浪漫主义诗人雪莱所说的那样："当我们周围都是人但他们不对我们表同情时的凄凉境况中，我们便爱花、爱草、爱流水、爱碧空。于是，在嫩叶萌发的春天，在蔚蓝的天空，我们找到一种秘密的交感同我们的心灵相应。"[19]

发人深思的是，海子在"麦地"身上找到了他心灵的"交感"与灵魂的寄托，"麦地"无疑是"我们这个农耕民族共同的生命背景"[20]，不过在海子那里，"麦地"既具有实在的物质含义(粮食)，又具象征的心灵寓意(精神)。对于粮食和真实生存的重视能使海子在"麦地"里与仇人"握手言和"(《麦地》)，对于精神的无限追求则使海子要在"麦地"里"为众兄弟背诵中国诗

歌”(《五月的麦地》)。在这里，“麦地”和“诗歌”象征着一种至为圣洁而美好的情感。显然，海子更看重精神意义上的“麦地”。“麦地”的“温暖”和“美丽”所散发出来的精神光芒无疑能够给海子脆弱的心灵带来最为深情的抚慰，使他深切地体味到大地(土地)的母性温暖与关怀、呵护，从而忘却他在现实生存中的孤独、痛苦的处境。概言之，“麦地”成了海子暂时免除的漂泊命运的精神家园。

由“麦地”的这一核心意象延伸开去，“麦子”、“谷物”、“河流”、“草原”、“树木”等自然界景物均成为海子田园情怀的寄托对象。喜爱大自然可谓浪漫主义诗人的天性，因为大自然作为一种无机体，容易满足他们进行自我意志扩张的要求，浪漫主义诗人的心灵是一盏发光发热的灯，而不是一面冷冰冰的镜子，当然，浪漫主义诗人在大自然身上进行的意志扩张，主要体现为一种爱的激情与美的渴望，使它们有所依托与附丽。

海子笔下的大自然同样寄寓他爱与美的双重理想，不过与西方浪漫主义诗人比起来，海子对待大自然的情感兼具西方与东方民族的特点与优点：大胆、直率、热烈、而又含蓄、深沉、典雅。比如海子这样表现“野花”的热情：“野花烧到你脸上/把你烧伤/世界多么好”(《感动》)；在另一个地方又如此赞赏“野花”的姿质：“中国丁香的少女!/在林中酣睡/长发似水/容貌美丽无比”(《野花》)。从中明显可以看出，前者更多“西方风味”，而后者更多“东方情调”，这一方面反映了海子在趣味、气质上所具有的乡土中国的特性，又体现了西方文化(文学)对于海子的审美心理所产生的渗透性影响。概言之，海子在大自然身上所寄寓的爱与美的理想既体现了他一贯的精神追求，同时也从中反映出了它们在现实社会中的失落乃至幻灭状态，从而发生了价值目标的转移现象。这种现象无疑表明海子“试图把主体与客体之间、个人经验这个有生命力的、有目的、充满价值的世界与人们假定的具有广延、质量和运动特性的死的世界(指自然界——引者注)之间的疮口治愈，从而克服人对于世界的异化感”[21]。海子对待大自然这种人道主义的理想化态度，与“第三代”诗人(比如“非非主义”集团)在大自然面前表现出来的冷漠、麻木乃至卑微态度相比照，两者之间形成的反差是促人深思的。

全面观之，海子的田园情怀体现了西方浪漫主义的情感与心理特点。在海子那里，“田园”决非指传统中国文人(诗人)追求与崇尚的舒适、优美的乡村生活环境(包括自然风景)，而是一种能够涵纳他过度丰富与热烈情感的最佳客体对象(这是西方浪漫主义诗人倾心于田园的重要原因和“奥秘”所在)。海子笔下的田园大多呈现贫瘠、荒凉、沉寂等特点，这些在常人看来令人窒息、“缺陷”甚大的田园风景，在海子那里却能激起极为热烈的情感反应，而且通过强烈的移情作用(情感渲泄)，使他的心灵变得更为丰盈与滋润，体味到异样的幸福与慰藉感。也正是这一意义上，海子追求与迷恋有“缺陷”的田园风景，并将之视作精神幸福的“最后停泊地。”

最后，让我们把海子诗歌中表现出来的浪漫精神置身于当时整体的诗歌文化背景来作一番审视和评价。在八十年代中后期(大致对应于海子从事诗歌写作的全部时期)，“第三代”诗人以其喧嚣的声势强行占据着诗歌舞台的中心位置，他们用诗歌作武器发起了一场“渎神”的“文化运动”，不仅亵渎神圣，也亵渎自我，彻底否弃人性的价值与尊严。海子，作为当时少数持有浪漫主义写作立场，弘扬浪漫精神，以一种自我幽闭的方式呼唤并维护着人性的价值与尊严，并在错位的历史情境中保持着优伤、孤独而又坚忍和姿态捍卫着他的浪漫主义精神和文化立场。

第二章　史诗情结的强烈凸现

从艺术评价标准的角度而言，海子的抒情诗写作所取得的艺术成就无疑是令人瞩目的，然而海子对于自己雪莱或叶赛宁式的浪漫主义“诗歌王子”的身份并不满意，渴望成为歌德或但丁那样的诗歌的“王”，这与海子认识到抒情诗所具有的诸多局限性而对抒情诗产生轻视的态度有关[1]，并由此萌发了史诗写作的热烈追求。海子本人有过“我考虑真正的史诗”这样明确的说法[2]，并在另外一个地方作了具体而清晰的阐明：“我的诗歌理想是在中国成就一种伟大的集体的诗”[3]。

这种对于史诗的热烈追求在海子身上体现为一种强烈的“史

诗情结"。海子本人对此作过这样一番辩白"我写长诗(即史诗——引者注)总是迫不得已，出于某种巨大的元素对我的召唤，也是因为我有太多的话要说"[4]。很显然，这"巨大的元素"即意味着一种隐秘而强烈的写作冲动，且隐藏着一种"神秘"的、不可抗拒的文化使命。

海子这种强烈的史诗情结并非一种"突兀"的创作心态现象，而是八十年代初期弥漫整个诗坛的史诗情结的一种回波余响。当时，江河、杨炼等一批从"朦胧"诗派蜕变出来的青年诗人率先掀起了史诗写作的热潮，此后引得一批更为年轻的诗人纷纷群起而效之。海子自己也承认史诗的探索与写作"受到江河尤其是杨炼的影响"[5]。不过，海子的史诗情结与江河、杨炼等前辈"史诗诗人"的呼应与承续已经存在着一个不容忽视的"时间差"(期间社会语境发生了巨大的变化)，因而引起了与海子同代的"第三代"诗人们比较普遍的质疑与漠视，而且一个更为"有趣"而表面化的现象是，海子的史诗写作实践，即其写作成果(史诗作品)作为一种诗体在艺术特性(特征)层面上的"合法性"却遭到了范围更广的质疑、误解乃至嘲讽。本章的写作拟从对这一问题的辩驳的、澄清、论证开始，进而逐步进入到一些更深层次的问题的探讨与阐析。

第一节　史诗情结与诗体创新

尽管八十年代中后期以来对史诗情结持强烈厌弃态度的人们否认海子史诗在艺术特性(特征)层面上的"合法性"，我却有充足的理由证实并维护海子的长诗所具有的史诗品格及其"合法性"地位。

"史诗"的概念源于西方，经亚里士多德以及黑格尔等人的权威性阐述后几近成了某种经典化的诗学概念，在相当大的程度上成为人们评判史诗概念的绝对标准与尺度。然而就实际情形而论，无论亚里士多德还是黑格尔，对于"史诗"概念的界定均未提供绝对化的标准，只是为史诗提供了能使其获得独立品质的一系列重要特征。我认为主要体现在表现手法、规模(容量)、主

题、风格等方面质的规定性上，下面即结合海子的具体作品来作相应的论证与分析。

史诗最大、最明显的一个特点是它所采用的“叙述”的表达方式，这一点与史诗的词源意义有关。黑格尔这样说过：“‘史诗’在希腊里文是 Epos，原义是‘平话’或故事，一般地说，‘话’是要说出的是事物是什么，它要求一种本身独立的内容，以便把内容是什么和内容经过怎样都说出来”[6]。亚里士多德也持相同的观点。比照之下，海子总名为《太阳·七部书》[7]的长诗均有比例不小的叙事成分。他在用小说形式写成的长篇叙事诗《太阳，你是父亲的好女儿》中，对民房、马厩；囚牢、羊圈、猎圈、牛栏等草原景物有着细致的描述，而且故事情节颇为曲折、离奇，其中人物也不乏鲜明、生动之处。这一切可以说明海子身上存在自觉的史诗“规范意识”。当然，海子所有长诗作品中的叙事均染带着浓郁的抒情色彩。

其次，宏大的规模也是史诗极其重要的文本特征。宏大的规模主要表现在作品时空的广阔程度上，亚里士多德曾这样论述史诗与悲剧在时间长度方面的差异：“在长度方面，悲剧尽可能把它的跨度限制在‘太阳的一周’或稍长于此的时间内，而史诗则无须顾及时间的限制”[8]。海子在《太阳·诗剧》中为人物创造了一个上下 5000 年的时间跨度，且有涵纳人类历史的“时间气度”；而且，海子长诗中的空间范围同样气度不凡，恰如海子诗友骆一禾所指出的：“海子的想象的取材空间分布在东至太平洋以敦煌为中心，西至两河流域以金字塔为中心，北至大草原南至印度次大陆以神话为线索‘鲲(南)鹏(北)之变’贯穿的广阔地域——他在这个广大的自然地貌上建立和整理了他自己的象征和原型谱，用以熔贯他想象的空间”[9]，由此见出海子长诗无比开阔的时空及精神视野。

再次，重大、严肃的思想主题也是史诗必不可少的特质之一，这当然首先源于史诗对于人类社会生活在广阔时空意识层面上的观照与审思有关。史诗全部的主题概括与集中起来就是对人类某种先验的悲剧性命运所进行的庄严沉思或反省，正如黑格尔所指出的：“史诗里，命运在统治着，并不像人们常说的只有戏剧里才是如此”[10]，并进一步论证说，“它不能在戏剧的意义上

成为悲剧性的，因为在戏剧里个别人物是按照它的人格而受到审判的；它只有在史诗的意义上才是悲剧性的，因为在史诗里人物是按照他的事业而受到审判的”[11]。海子在他的《太阳·断头篇》、《太阳·弥赛亚》等系列长诗中，始终贯穿着反抗黑暗、追求光明的重大人类命运的主题，并敢于为人类幸福的事业而承担个人的命运审判。

再其次，史诗在风格上一般具有崇高、庄重的特点(黑格尔本人偏爱原始史诗天真纯朴的气息)，摆脱了篇幅短小的诗歌(尤其是抒情诗)那种相对偏狭的情感与意识。海子的系列长诗在叙述语调总意是充溢着一种高昂、激越、超脱的情致，表现出崇高的风格特征，具有憾动人心的思想及情绪效果。当然，海子长诗中的崇高风格具有极强烈的悲剧色彩，它原本就包含着浓厚的悲剧成份(正如黑格尔所表明的观点一样)。

上述四个方面的简要分析无疑能为海子史诗的“合法性”地位提供比较有说服力的理由。进一步来看，“史诗”本身就不是一个固定的、僵化的概念，它本身总是处于历史性的流动、变化过程之中。黑格尔本人便认为存在一个由箴铭、格言、教科诗等简单、低级的史诗形态向高级形态的原始史诗(以荷马史诗为典范)的演化过程；再者，黑格尔自己也没有一个绝对清晰而稳固的史诗概念，比如他对“民歌”的类别归属问题便态度暧昧(黑格尔说民歌“既可以属于史诗，也可以属于抒情诗”[12])，而且综观黑格尔对于史诗概念界定与论述，不难发现并找到许多的话语“缝隙”与思想“缝隙”[13]。

因此，我们对于史诗概念的理解应着眼于民族、社会以及时代变迁的大背景，从而使史诗在原有的基础上不断发挥其精神创造的无限潜能。事实上，江河、杨炼等人创作的“史诗”抒情意味极浓(例如杨炼的《诺日朗》)，基本上属于一种“抒情史诗”或“情绪史诗”[14]，已经在较大程度上偏离了以叙述为主的西方传统意义上的史诗规范。对于这一点，谢冕先生曾经极有见地的指出：“如果我们接触到的史诗概念的移植，与其说是我们基于中国诗歌自身发展的，无宁说是荷马史诗概念的‘自铸新词’”[15]。

假如我们有了这样开放、恢弘的眼光与认识，那么我们不仅会承认海子史诗的合法性地位，而且还会进一步认识到海子史诗

的独创性价值。我认为，海子史诗的独创性主要表现在三个方面，即强烈的抒情性、题材的抽象、主题的超越性。下面逐点予以简要论析。

一、强烈的抒情性 西方传统史诗强调叙述的客观性，即叙述主体（诗人）在叙述故事以及表达观点时要始终保持的冷静、克制的情感态度，使诗人与作品中的人物保持必要的心理距离。海子在其作品中却以第一人称的方式直接介入，作品中的一切人物和事件都染上了诗人强烈的主观色彩，这样，在诗人激情化的独白与倾诉中，读者能迅速获得一种情绪上的震撼与感染效果，从而对于作品所传达的思想、观念领悟得异常鲜明而深刻。

二、题材的抽象性 西方传统诗常常以某一位历史上的英雄人物的非凡业绩为作品题材，来描述一个民族的兴衰演变史，而海子选择的题材却带有非常抽象的性质，例如《太阳·弑》一诗中，无论时间、地点、人物都没有明确的所指，背景也极其模糊，诗中的人物及其事件均可视作一种抽象化与象征性的精神符号。

三、主题的超越性 西方传统史诗的主题有其具体的历史指向，而且把个人意识与民族意识的高度统一视作史诗的最高主题，正如黑格尔所说的："个人要有按照本来是什么样人就做什么样人的权利，要体现已证明为正确的民族精神，使这种民族精神的意义和事业由史诗展现在我们面前"[16]。海子的史诗却从未有意地张扬过"民族精神"，更多的流露出对于一种"伟大的人类精神"的刻意追求。

无疑，海子用自己勇敢的写作实践创造了一种个性色彩极浓、兼具抒情与悲剧品格的"现代史诗"。也许，正因为海子对于传统史诗所进行的大胆叛逆与个人创新，才遭到了那么多患有"史诗厌倦症"的人的猛烈抨击，然而同时也赢得了少数有识之士的热情肯定，比如有一位论者这样评论海子的史诗写作："海子对'史诗'的概念进行了完全创造性的转换。实际上，海子可能是'现代史诗'潮流中唯一一个准确地把握了'史诗'的全面性精神涵义，并敢于宣称突破'史诗'的人。他把自己的理想一步步地由抒情和戏剧上升为史诗乃至大诗，使得这一目标极为宏伟地被明确为'伟大的集体的诗'，从而在根本上超越了东西方

的界限"[37]。这种评价显然有将海子的史诗价值置于一种脱离了时代发展的形而上高度的潜在危险，而且也带有强烈的情绪化色彩，尚缺乏客观的学理性分析态度。不过，这段评论却指明了海子在史诗形式革新背后的精神动机，而这才恰恰道出了海子史诗真正的"奥秘"与价值所在。

第二节　史诗情结的文化阐释(上)

海子在史诗形式方面的勇敢创新无疑源于独特的精神动机，同时也反映着他对史诗形式功能的独特理解。关于史诗(海子常常用"伟大的诗歌"以及从印度史诗借用过来"大诗"概念作为"史诗"的代称)，海子发表过这样的见解："伟大的诗歌，不是感性的诗歌，也不是抒情的诗歌，不是原始材料的片断流动，而是人类主体有某一瞬间突入自身的宏伟——是主体人类在原始力量中的一次性行动"[38]。由此可见，海子追求史诗写作是为了以最高昂姿态竭力弘扬人类的主体精神，海子认为发挥到极致的主体精神才堪称伟大，因此他对史诗的含义又作了进一步阐释："与其称之为伟大的诗歌，不如称之为伟大的精神"[39]。

海子通过史诗所强调、所呼唤的"主体精神"、"伟大的精神"在整个八十年代都堪称典型乃至"超级"的人文话语。当然，在海子那里，主要体现为他本人对于理想(真理)的矢志追求以及对于现实毫不妥协的抗争态度，这种混合着理想追求与现实抗争的文化姿态又集中体现在海子史诗的主题表现方面。海子史诗的全部主题始终贯穿着反抗——拯救(救赎)——追求的重要线索，而且与他的史诗写作在时间上(即写作时期)大致可以构成某种阶段性的对应关系。当然，在海子的具体史诗作品中，反抗、拯救(救赎)、追求这三类主题总是互相渗透并缠绕在一起的，不过其中总有一类主题相对地占据主导地位。遵循这一思路，下面即对海子的史诗主题按阶段划分的方法进行一番必要的阐述与分析，以使我们对他在史诗情结背后表露的文化姿态寻求到一种"坚实"的理解基础。

反抗主题阶段　人类现实的生存的非人性质是以毁灭人类的

生命理想为前提的，对于怀有崇高生命理想、充满道德正义感的海子来说的，除了反抗他几乎别无选择。反抗，成为海子坚持生命理想的全部出发点，这种思想与主题集中表现在《太阳·断头篇》(1986年)的写作中。在这篇写作中，“断头战士”是贯彻作品反抗主题的一个中心或主导性的象征意象。“断头战士”明显象喻着敢于用自己生命去破坏和摧毁旧世界秩序的人类英雄，虽然面临不可避免的失败命运，但始终保持着刑天式的昂扬和不屈斗志。在诗篇中，“断头战士”拼尽全部生命反抗的对象便是那“不变的夜”。在这里，“不变的夜”象征着笼罩人类过去、现在及未来的黑暗命运，“断头战士”采取激烈反抗行动乃至自我毁灭的行为即是为了让人类摆脱黑暗的命运，达到“再造天地”的辉煌心愿。

拯救(救赎)主题阶段 拯救(救赎)主题可以说是对于反抗主题的进一步延伸、补充与深化。拯救(救赎)行为与反抗行为虽然在最终的价值目标上方向一致，但仍存在重要的差异。拯救(救赎)行为着眼于人类灵魂的内在超脱与升华，反抗行为则倾向于外部世界的暴力行动。在海子看来，拯救人类的灵魂显然要比对现实秩序的暴力破坏意义更为重大，海子本人认为《太阳·断头篇》是个失败的写作可能部分地源于这种想法与考虑[20]。海子的拯救(救赎)意识在他的《太阳·土地篇》(1986—1987)中获得了最为典型的表现。在海子那里，“土地”代表着一种健康、圣洁而美好的人性，然而却被诗中以“情欲老人死亡老人”为代表的贪婪堕落的人类欲望破坏殆尽。关于这篇作品的主题，海子本人作过明确的阐述：“在这一首诗(《土地》)里，我要说的是，由于丧失了土地，这些现代的漂泊无依的灵魂必须寻找一种代替品——那就是欲望，肤浅的欲望。大地本身恢宏的生命力只能用欲望来代替和指称，可见我们已丧失了多少东西”[21]。在作品中，则有相应的诗句表达他的这种观点：“我们已丧失了多少土地/替代土地的是一种短暂而抽搐的欲望/肤浅的积木　玩具般的欲望。”由于对于土地(大地)面临“毁灭”命运的无限焦虑，海子在诗中发出了“何方有一位拯救大地的人？”的焦灼呼唤，体现了他基督式的拯救情怀。

追求主题阶段 从最终的意义上来说，反抗与拯救都还只有

一种价值手段，只有当把人类导引到幸福、完满的人生境界才达到了人类的价值目标。因此，由反抗、拯救(救赎)到追求的主题倾斜过程，在海子那里便显出内在的必然性。可以说，在海子那里，追求主题成为反抗主题与拯救(救赎)主题具有整合性质的统驭性主题。在表达海子的追求主题与思想中，“光明”这个词汇成为具有最高价值与最高意义的核心象征意象，它喻指着人类生存和谐、宁静、圣洁、完善、幸福的最高生命境界。“火”(“火光”)、“黎明”、“曙光”乃至“天堂”等均可视作“光明”的派生性意象，其中“太阳”是最重要的意象，因为它是“光”(最高价值与最高意义)的来源。海子曾明确地在史诗中表示自己想“成为太阳”(他把自己所写下的所有史诗作品取名为“太阳”也含有这层深义)。《太阳·弥赛亚》(1988年)一诗最能体现海子的这种精神追求。“太阳”、“光明”、“火”、“天堂”等意象贯穿了全诗的始终，诗的结尾由“持国”、“俄狄浦斯”、“荷马”、“老子”、“阿炳”、“韩德尔”、“巴赫”、“弥尔顿”、“博尔赫斯”等九名盲人歌手组成的合唱队高声合唱光明颂歌，具有强烈的象征寓意。

现在我们回到海子的文化心理动机来对其史诗作品中的主题表现作进一步的探讨与分析。大体而言，海子史诗史作品中的反抗与拯救(救赎)主题明显透露了他强烈的文化英雄主义心态，对此海子具有清醒、自觉的文化角色意识。在谈及《太阳·断头篇》的创作动机时，海子有过这样的公开表白：“在一个衰竭实利的时代，我要为英雄主义作证。这是我的本分”[22]。由此可见，海子的文化英雄主义心态是产生在对于时代发展的物质化、商品化倾向的否定与排斥的基础之上的。因此，海子的这种英雄主义文化情怀必然导致他对于整个现实萌生强烈的反抗拯救愿望，前者指向人类生存的外部世界，指向具体的实践意向；后者则着眼于人类生命的精神世界，着力于人类灵魂的唤醒与升华。

海子对于现实秩序强烈的反抗与破坏冲动源于他对于现实与历史真相深刻而清醒的认识。海子在谈及道家出世思想导引人们对于现实的妥协与逃避态度时这样说道：“中国人用漫长的正史把核心包起来了，所以文人最终由山林、酒杯和月亮导向反射灵魂的天空。它是深知时间秘密的，因而是淡泊的，最终是和解

的”[23]，然而海子积极人世的思想(并非儒家式的)使他无法认同那种淡泊逍遥、自娱自乐的人生，因此他敢于如此公然宣称：“我的天空就与此不同，它不仅是抒情诗篇的天空，苦难艺术家的天空，也是歌巫和武人，老祖母和死婴的天空，更是民族集体行动的天空”[24]。这种观点与态度彻底否定了传统知识分子(文人)的处世方式，表现了当时自觉接受西方文化精神影响的一批知识青年对于中国社会现实与历史状况的极大不满与积极行动的文化愿望(例如当时的刘小枫便是此种文化思潮的突出典型)。

当然，海子强烈的反抗现实的愿望并未导致他在现实生活中的暴力行动，而主要地转换成一种对于人类的拯救情怀，海子的拯救情怀源于他对于人性的重视与关怀态度，而这又与他对于人性的深刻体察有关，海子曾这样谈论人性堕落的潜在危险：“凡是要做个够称得上人的人，都得时时刻刻向无形的敌人作战：本能中那些致人死命的力量、乱人心意的欲望、暧昧的念头，使你堕落使你自行毁灭的念头，都是这一类的顽敌”[25]。正是对于人性的堕落可能性的危机意识，使海子萌生了用神性取代人类兽性的热烈愿望。这当然归结于海子对基督教的文化信仰。对于基督教的文化信仰使海子在企图解决中国现实问题时自觉或不自觉地把自己置于文化英雄的位置。这当然是一种带有浓厚神学色彩的文化英雄角色。不过，海子本人肯定感受到了现实生存中人性的复杂性与难以救药性，这给海子崇高的生命理想无疑带来了一种致命的打击，于是迫使海子对于人性的堕落采取“人为压制”的态度，这样海子又从一种神学意义上的文化英雄“还原”成世俗意义上的文化英雄，而这也是海子史诗作品中(尤其晚期阶段)出现了那么多暴力反抗的场面及意象的重要原因。

如果说海子在史诗作品中显露的反抗意志与拯救情怀典型地表现了海子英雄主义的文化心态的话，那么，海子在史诗作品中所表达的精神追求则集中地体现了海子的理想主义文化心态。在这里，我把英雄主义理解成海子对待世界的一种性格或行动，而把理想主义理解成海子看待世界的一种观念和愿望。实质上这两种概念是难以机械地区分开的。海子的理想主义文化心态典型地体现在他对光明的矢志不渝的追求之中。在海子那里，光明无疑代表着生命的最高境界，它是爱、美、自由和希望的代名词，是

世界万物的存在之源、价值之源("光把一切照亮"),是一种纯粹的精神价值,它远远地超越了生命的物质价值或世俗价值。海子本人想"成为太阳"的最高生命理想,便反映了海子追求永恒精神价值的狂热愿望,尽管带有极强的自我崇拜的文化色彩,然而它却无疑表现了海子本人对于生存意义与生存价值的终极关怀意向。

在二十世纪八十年代中后期的整个中国诗坛上,海子身上的史诗情结及其相应的史诗写作行为几乎堪称一种绝无仅有的"诗歌奇观"(海子诗友骆一禾的热烈呼应不妨视作一个例外)。海子的英雄主义与理想主义的文化姿态在诗坛上倒有一批呼应者(如西川、骆一禾、戈麦等),然而总体而观,人数颇为寥寥。相形之下,海子的英雄主义与理想主义姿态显得激进而特出。无庸置疑海子这种特出的文化姿态其背后必定"潜藏"着独特的文化价值意向与文化立场,对于它们,从一个较为广阔的诗歌文化与社会文化语境来作考察与探讨,无疑将是我们更感兴趣的文化问题。

第三节　史诗情结的文化阐释(下)

海子身上浓郁的史诗情结与江河、杨炼等"现代史诗"[26]的倡导者与实践者在形式层面上存在惊人的相似性,然而两者在史诗的文化内涵上,即文化价值意向的构建目标方面,却呈现了重大的旨趣差异。以江河、杨炼为代表的"现代史诗"派诗人群体于八十年代初期即已投入了史诗的探索与实践之中,他们的史诗写作实际上是诗歌领域里一种具有先锋性质的文化"寻根"行为,成为八十年代中期"寻根"文学滥觞于整个中国文坛的导引与先声。"现代史诗"派诸家虽然在写作风格、题材兴趣乃至"寻根"路向等方面存在个体差异,但他们却拥有大致相同的文化价值取向目标,即运用现代意识打量与省视民族的传统文化,存精去粗,重新激活民族文化的生机,以便更新整个民族的文化心理结构,最终建立一种在世界上具有独特价值和尊严的"新"的民族文化。

"现代史诗"派这种文化价值意向建构目标有其特定的、复

杂的社会历史背景，它与当时(新时期)整个中国社会追求“现代化”的热烈梦想与愿望紧密相关。按照当下已经达成共识的观点看来，中国的“现代化”首先就是建立在认定与假设西方文明优于东方文明的话语基础之上的，它在相当大的程度上成了(西方)“他者化”的同义词。因此，尽快摆脱“他者化”的焦虑与屈辱状态便成了刚刚获得政治新生的整个中华民族的迫切愿望，而这种愿望的达成只有通过弘扬民族文化(以吸收外来的优秀文化成份作为重要前提)，树立起民族文化的优越感，才能让国人重新获具强烈的民族自尊心与自信心，正如一位论者所指出的：“中国所进行的‘现代化’有强烈的民族性，这种非西方国家在现代化进程中所产生的自我认同的危机最终反映在文化上，而且一般人们也往往试图从文化上着手对此进行调和。这种调和同时表现在对外来文化的有选择性的吸收及对本土文化的整理上(这突出表现在1985年左右的“文化热”上)，由此引发了一种“民族文化主义”[27]。

“现代史诗”派正是以弘扬民族文化主义为其思想宗旨的。“现代史诗”派的重要成员之一石光华曾谈论史诗与民族文化的关系：“它(指史诗——引者注)将成为民族文化心理结构的自觉开拓者，为在经济上不断接近现代型态的中华民族，提供与之适应的精神文化，并推动新的民族文化心理结构的形成。进行这一主题的创造，是中国现代诗辉煌的崛起”[28]。从这段论述中可以看出，“现代史诗”派诗人并未把民族文化的重新熔铸与建构当作最高的价值目标，而是有意识地让它成为推动中国社会全面进步的一种价值手段。也正是在这个意义上，谢冕先生对于“现代史诗”的文化价值意向建构目标作出了最高层建瓴式的精辟分析与深刻概括：“以对现实社会的反思为契机，一代诗人开始关注民族深层文化心理以及属于全人类生存发展的复杂经验的综合熔炼。他们通过历史呈现的纵深感，以求创造出多层组合的诗的建构。不单是再现历史，也不单是隐喻现实，而是对于民族文化心理本源的质的追寻。这种追寻的最终目的，是谋求民族心理的总体结构在现代化目标下的再创造，从而使之与开放性的社会现实相适应。”[29]

海子史诗的文化价值意向建构目标却超逸于民族文化主义，

直接指向一种人本主义文化。这种人本主义文化“直接关注生命存在本身”，摆脱了政治或国家意识形态的束缚与侵染，以一种纯粹的个体生命的生存体验来沟通整个人类生命的生存体验，在此基础上表达人类自身追求精神幸福(而非物质幸福)的愿望。这一点就与以追求实现“现代化”为目标的民族文化主义构成了方向性的对立与差异。海子追求的人本主义强调人们对于自己个体生存幸福的重视与关注(正如我在第一章对海子浪漫精神的实质所作的分析那样)，表达了他对于整个人类的精神关怀，因而超越了具有某种狭隘性质的民族意识。正是在这一意义上，海子不满意自己成为一位民族诗人，并指出一些民族诗人的失败在于“他们没有将自己和民族的材料和诗歌上升到整个人类的形象。”[30]

当然，海子的人本主义文化价值目标追求并未放弃对于自身民族生存幸福的承诺与关怀。他曾这样雄心勃勃而又不无夸张意味地谈论自己的史诗写作理想：“我不想成为一个抒情诗人，或一位戏剧诗人，甚至不想成为一名史诗诗人，我只想融合中国的行动成就一种民族和人类的结合，诗和真理合一的大诗”[31]。由此可见，海子并不是一位“民族虚无主义”者。只不过海子基督式的拯救(救赎)情怀使他始终把人类置于最高的价值关怀位置。《太阳·土地篇》极能体现海子的这种文化价值意向，试举其中一节诗句：

在这个春天你为何回忆起人类
你为何突然想起了人类　神圣而孤单的一生
想起了人类你宝座发热
想起了人类你眼含孤独的泪水

在这里，海子把自己与上帝的身份进行了几乎不露痕迹的叠合，由此见出海子发展到自我崇拜程度的拯救(救赎)意识。这无疑是否定人类生存的物质与世俗幸福价值的，因而，海子在史诗中建构的人本主义具有极为浓厚的“神本主义”的色彩，然而却不能在这两者之间简单地划上等号。

海子与“现代史诗”派在文化价值意向的建构目标上方向岐异，这与两者所持的文化立场密切相关。“现代史诗”派是站在

民族主义的立场上从事着史诗创造，而且与当时的国家主流意识形态有意无意形成了“共谋”关系；海子却是站在个人化的文化立场上从事史诗写作，自觉或不自觉地与政治意识形态保持着绝对的疏离关系。然而，海子与“现代史诗”派在史诗所传达的文化精神方面仍然存在着某种互相认识的可能性，其内在原因在于：他们在从事诗歌写作时都拥有一个相同的社会身份：知识分子。在这里，我们应从宽泛的概念上来理解“知识分子”的含义。真正意义上的诗人，他的人格、情操、理想以及精神追求完全是“知识分子式”的，甚至显得更为“纯粹”，因为“诗人是知识分子中最具先锋性的部分，他们最敏感地传达了知识分子的境遇”[32]。海子明确地为自己给予了“乡村知识分子”的角色定位[33]，“现代史诗”派诸家虽然没有从公开或私下的谈话中为自己确立知识分子的文化身份，然而他们却具有作为民族代言人的强烈而自觉的角色意识，这无疑十分接近福柯所说的“普遍性知识分子”的角色意识了。因此，虽然海子与“现代史诗”派在史诗的文化价值取向上分歧颇大，然而两者在表现与坚持英雄主义、理想主义的文化姿态上却达到了高度的默契与认同感(在这方面海子对于“朦胧”诗派同样产生了高度的认同感)，体现了文化精神的内在相通性，而这一切正是他们共同拥有“知识分子诗人”写作身份的缘故。

从这一角度着眼，我们就不难窥破“第三代”诗人强烈反对海子的史诗写作并与之发生激烈文化冲突的“奥秘”。“第三代”诗人是以摧毁“朦胧”诗派的精神原则而起家的，他们公然反对“崇高”，主动地放弃知识分子的文化立场与写作立场，无情地否定与解构包括海子在内的“知识分子诗人”所坚守和信奉的一切价值观念。比如爱情，这一在海子及“朦胧”诗人眼里无比崇高和神圣的事物，到了“第三代”诗人(例如“莽汉主义”诗人)笔下就变成了一种赤裸裸的欲望冲动与身体占有的代名词。因此，海子身上的英雄主义、理想主义的文化心态无疑要成为“第三代”诗人们的众矢之的，他们完全沉浸于无所拘束的生命本能的欲求与体验中，奉行后现代主义式的游戏精神。

“第三代”诗人对于物质、欲望的肯定与追求态度使他们自然认同于当时市民阶层的处方式及其相应的世俗化的价值观念

（即市民文化价值观念）。徐敬亚在分析“第三代”诗人世俗化、庸俗化的文化精神产生的社会条件时这样写道：“大动乱后，中国人的真实生存、日常琐事、鸡毛蒜皮、七情六欲四处流淌了——应该说，‘反英雄主义’是对包括英雄（人造上帝）在内的上帝体系的反动，是现代人自尊自重平民意识的上升，是把兴奋矛头最后指向人本身的一种必然结果”[(34)]。徐敬亚在这里把平民意识（实际上基本上等同市民意识）[(35)]附加上“自尊自重”的性质显然是一种人为的拔高，综观“第三代”诗人诗歌写作的总体风貌，便可发现他们对于主体、自我基本上采取了否定、嘲讽乃至亵渎的态度，正如青年学者陈晓明稍带夸张成分地指出：“‘新生代’的诗人（即指“第三代”诗人——引者注）角色完全还原为平民化的个人。他们对现实的种种不满都转化为无可奈何的自我嘲弄。作为批判现实和寻求历史信念的一代巨型诗人已经夭折，他们更乐于寻找当下的快感”[(36)]。

海子无疑堪称陈晓明所称谓的那种“巨型诗人”。海子的史诗写作即是“批判现实和寻求历史信念”的典型体现（在“朦胧”诗人那里体现在抒情诗的写作中）。正缘于此，海子的史诗被“第三代”诗人讥嘲为“犯了一个时代性的错误”[(37)]。在“第三代”诗人看来，世界已经变得破碎不堪，过去和未来同时变得无比虚妄，唯有碎片的现在才可能提供瞬间的“真实感”，任何企图整合破碎的现实与历史的意念最终都将被证明是荒诞的行为。海子却偏偏要在这个破碎的世界里用史诗去实现他的文化“补天”愿望，而且痴迷不悟，因此与明确宣称自己“不是理想主义者”[(38)]的“第三代”诗人发生尖锐的文化冲突便是无法避免的事情了。

再深入探讨一下即可发现，海子与“第三代”诗人发生激烈文化冲突的根源与焦点集中表现在两者对待人的“主体性”的不同态度上。“主体”（Subject）作为人对于客观事物（客体）的价值评判尺度，无疑体现着人在万物中的核心地位与优越价值。主体意识的觉醒程度反映着一个人乃至一个民族、一个时代的精神风貌。在二十世纪七十代末至八十年代中期的中国新时期文学阶段，“主体”、“主体性”成为当时极为流行的、为包括知识分子在内的整个社会成员所接受的人文话语，而且成为新时期文学最重要的母题之一，这一母题在“朦胧”诗那里得到了最早且最为深

刻有力的表现，并在崛起过程中获得了广泛的社会同情与支持。海子从“朦胧”诗人那里把主体精神承继下来(当然剥除了其中的政治色彩)，并进一步加以弘扬，然而“第三代”诗人却视主体精神为洪水猛兽，进行无情的放逐和彻底的否弃与亵渎。

“第三代”诗人普遍消解知识分子“专制产品”式的主体精神并不是偶然的文化现象，而是当时社会转型的精神产物。八十年代中后期以来，随着国家改革开放政策的巩固深入，市民阶层以不可遏制的态势日益崛起，作为一支不容忽视的经济力量开始对国家意识形态发挥其干预功能，竭力拓展其文化空间，最终形成了一种意识形态化的市民文化。与此同时，知识分子精英文化受到市民文化强有力的排挤，知识分子作为大众启蒙文化代言人的身份也开始无形中丧失，他们辉煌一度的文化英雄角色也悄悄地被时间置换成文化配角的身份了。在国家主流文化与市民文化的双重打击下，知识分子精英文化遭受了严峻的考验与挑战，知识分子及其所代表的价值观念一并走向了边缘。商品潮流的冲击，物欲的膨胀，西方生活方式的诱惑，加上中国现实问题及历史事件的阴影，使整个中国社会的传统道德与价值观念开始全面崩解，信仰和理想的丧失成了一种普遍的文化景观。整个时代面临着精神的危机。

这种精神的危机实质上就是知识分子的危机，因为知识分子作为知识与文化的传播者，其精神价值看护人的身份是历史派定给他的永恒角色。而且，时代的精神危机又最容易为知识分子所最先感受到，并通过诗歌加以直接性的传达，这也是诗歌特有的功能(请想想“四·五”诗歌运动)，因而诗的危机也体现了知识分子的危机，这种内在的逻辑关系在当时就被青年学者张颐武敏锐而深刻地认识到了。(39)“第三代”诗人不仅普遍地放弃了知识分子的写作立场，放弃了对于时代精神危机的尽力拯救，而且以世俗化的文化立场与彻底的虚无主义姿态加重了这个时代的精神危机。海子却以孤军奋战般的精神勇气，以一个“乡村知识分子”的坚忍姿态，始终张扬着理想主义的文化信念。海子一直企图用史诗来缝合破碎的现实与世界，重建一个完整的精神与信仰的历史，这种宏大的文化愿望在一种错位的历史文化情境中未免显得过于“荒诞”。然而，海子的史诗情结始终代表着当时乃至当下

一批知识分子的内在文化信念，这就使得海子的史诗情结因为仍然具备其历史的合理性而充满无限的悲壮意味。

注释：

第一章 浪漫精神的表现向度

(1)(4)(16) 见《十九世纪文学主流》(第二分册)第 208、232、189 页，勃兰克斯著，刘半九译，人民文学出版社，1981 年版。

(2)(3) 参阅《诗化哲学》绪论“德国浪漫美学的气质、禀赋和源起”，刘小枫著，山东文艺出版社，1986 年版。

(5) 见《以梦为马——新生代诗卷》编选者序言，北京师范大学出版，1993 年版。

(6) 参阅海子《我热爱的诗人——荷尔德林》，《海子、骆一禾作品集》。

(7) 见《欧美古典作家论现实主义和浪漫主义》(一)第 239 页，中国社会科学出版社，1980 年版。

(8) 见海子诗学札记《王子·太阳神之子》，《海子、骆一禾作品集》。

(9)(11) 见《基督教的本质》第 114、329 页，费尔巴哈著，荣震华译，商务印书馆，1995 年版。

(10) 见《关于爱》第 64 页，今道友信著，徐培、王洪波译，1987 年版。

(12) 参阅雪莱《诗之辩护》，《缪灵珠美学译文集》(第三卷)，章安琪编订，中国人民大学出版社，1990 年版。

(13) 见《美的历程》第 43 页，李泽厚著，安徽文艺出版社，1994 年版。

(14) 见《欧美文学术语词典》第 209 页，M·H·艾布姆斯著　朱金鹏　朱荔译，北京大学出版社，1990 年版。

(15) 见《海子诗全编》第 884 页，上海三联书店，1997 年版。

(17) 见《诗化哲学》第 253 页

(18) 参见西川《死亡后记》。

(19) 见《缪灵珠美学译文集》(第三卷)第 103 页。

(20) 参阅燎原《孪生的麦地之子》，载《诗歌报》月刊，1990 年一、二期合刊。

(21) 见《镜与灯》第 93 页，[美]艾布拉姆斯著，北京大学出版社，

1989年版。

第二章　史诗情结的强烈凸现

(1)(4)(18)(19)(21)(30)　参见海子《诗学：一份提纲》，《海子、骆一禾作品集》。

(2)　参见海子《太阳·断头篇》，《海子诗全编》。

(3)(31)　参见"海子简历"，《海子诗全编》。

(6)(10)(11)(12)(16)　见《美学》(第三卷下册)第102、141、141、167、149页，黑格尔著，宗白华译，商务印书馆，1981年版。

(7)　包括《太阳·断头篇》、《太阳·土地篇》、《太阳，你是父亲的好女儿》、《太阳·弑》、《太阳·诗剧》、《太阳·弥赛亚》。在这里我以西川编排和确定的篇目为标准，但把几乎是由抒情诗拼合起来的《太阳·大扎撒》(残稿)排除在外。参见《海子诗全编》。

(13)　参阅黑格尔在《美学》(第三卷下册)中有关史诗概念的阐述。

(14)　邵燕祥《也谈"呼唤史诗"》，转引自黄亦兵《从抒情到叙事——新时期中国文学的话语转型》(北京大学中文系93届博士论文)。

(15)(29)　参见谢冕《诗在超越自己——论当代诗的史诗性》，载《黄河》1985年第1期。

(17)　参见黄亦兵博士论文《从抒情到叙事——新时期中国文学的话语转型》。

(20)　参见《太阳·断头篇》标题下面西川的注解与补白，《海子诗全编》。

(22)(23)(24)　见《海子诗全编》第887、888、888页。

(25)　参见海子1986年11月18日的日记，《海子诗全编》。

(26)　指八十年代初期至中期以文化"寻根"为导向、颇具规模的长诗作品，参阅陈旭光论文《现代史诗：自我意识与文化传统的融合》，载《文论报》(1987年3月1日)

(27)　引自黄亦兵博士论文《从抒情到叙事——新时期中国文学的话语转型》第23页。

(28)　见石光华《摘自给友人的一封信》(代序)，《青年诗人谈诗》。

(32)　参见张颐武《诗的危机与知识分子的危机》，《磁场与魔方——

新潮诗论卷》，北京师范大学出版社，1993年版。

(33) 参见西川《怀念》，《海子、骆一禾作品集》。

(34) 参见徐敬亚《历史将收割一切》，《中国现代主义诗群大观1986—1988》，同济大学出版社，1993年版。

(35) “平民意识”与“市民意识”在政治意识的层面上来说两者是等同的，然而从道德评价的角度来看，“平民意识”是一个中性概念，而“市民意识”则是一个略带贬乏的概念。

(36) 见《无边的挑战》第206页，陈晓明著，时代文艺出版社，1993年版。

(37) 参见西川《死亡后记》。

(38) 见“他们”诗歌宣言，载《诗歌报》月刊，1990年一、二期合刊。

(39) 参阅张颐武《诗的危机与知识分子的危机》。

海子与现代史诗

麦 芒

“现代史诗”背后隐藏着的艾略特那个著名的“传统与个人才能”的两难问题依然难以找到合适的答案，因为“传统”已再不能局限于狭义的本民族传统，也不能简单地含糊指向狭义的世界文学背景(世界文学并非整一的概念，它同样包含着许多不同的文学传统)，这样，要达到对传统的掌握就意味着最大限度的综合能力。这对于“个人”而言几乎是过于艰巨的任务，因此，“个人才能”从另一面也被超限度地强调，以致除了“天才”以外再难以找到与此对等的表达。“现代史诗”的完成也就注定了只能是个人的事业，海子就成为了这样的神话。

海子的创作之所以带上神话色彩，是因为很大程度上由于种种外在和内在因素的促成，他的创作生涯比江河、杨炼及其他诗人更具有代表性，也与我们对“史诗情结”所作的历史辨析更具有互照性，可被视为“史诗情结”在新时期文学八十年代阶段带隐喻性质的最后体现、完成和终结。

海子曾自述他“大学期间开始写诗、受到江河尤其是杨炼的影响进行史诗的探索”[1]，这证明了他与“现代史诗”的渊源关系。但真正进入创作成熟期则是八十年代中后期的短短几年内，其作品的主要代表就是总名为《太阳》的七部作品，它标志着“现代史诗”的最突出的成绩。在这里，我们不打算对海子的创作作出全面而具体的评价，只是点出他的神话背后所隐现的艰苦卓绝的个人努力的几个方面，这几个方面在我们看来都具有“史诗情结”的某种集大成的意义，也都与世界文学视野的扩大与深

化有关。海子曾宣布："我考虑真正的史诗"[2]，并进一步说："我的诗歌理想是在中国成就一种伟大的集体的诗，我不想成为一个抒情诗人，或一位戏剧诗人，甚至不想成为一名史诗诗人，我只想融合中国的行动成就一种民族和人类结合，诗和真理合一的大诗。"[3]海子在某种程度上实现了这一理想，代价则是一系列的紧张和分裂。这两方面都异常鲜明地体现在他的创作中。

首先，海子对"史诗"的概念进行了完全创造性的转换。实际上，海子可能是"现代史诗"潮流中唯一一个准确地把握住了"史诗"的全面性的精神涵义，并敢于宣称突破"史诗"的人。他把自己的理想一步步地由抒情和戏剧上升为史诗乃至大诗，使得这一目标极为宏伟地被明确为"伟大的集体的诗"，从而在根本上跨越了东西方的界限。这正是从郭沫若开始所梦想的抒情/史诗、现代/史诗、东方/史诗的完美结合。这种理想很大程度上是基于海子将世界文学视野与本土立足点融合起来的努力之上的。

海子世界文学的借鉴面甚广，在他的"史诗"概念里，不仅包括西方的英雄史诗及文人创作史诗，也包括东方史诗。尤为重要的是对印度史诗的借鉴，这在前人那里是看不到的。从"史诗"到"大诗"(印度人对史诗的称谓)，暗含着由西方史诗向东方史诗的过渡与融化，这一过程正如骆一禾所描述的："海子的'大诗'创作以西方古代史诗为背景而逐渐向《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》式的东方史诗背景变换，印度大史诗不同于西方史诗的体系性统摄，而更多的是百科全书式的繁复总合与不断丰富，但他没有放弃西方史诗的构造、造型力。"[4]这就预示了海子创作的一个根本倾向：综合的倾向。他的史诗或"大诗"其实也就是高度综合性的诗歌。

由此引发的另一特点就是他的创作中他是通过高度个人化方式直接切入史诗的主题，并且将浪漫主义与现代主义的表面区分撇开，以其强烈的情感力量从其中分别汲取营养，并将诗人和诗歌的种类重新划分为："王子"和"王"两类，这种形象性的划分表明了他在由西方史诗向东方史诗转移的同时又坚持由抒情诗传统向史诗传统上升的另一平行过程，这两种在前人眼里完全相逆的过程在海子的创作中居然平行不悖，不能不归根于海子的独

创性的综合思维。骆一禾对此的评价是："这一广大统摄的特点，使他有别于典型的欧洲浪漫主义诗人，他将他们称为'太阳神之子'，表明了他是从生命形态，而不是从文学类型，从共时性而不是从编年史，从系统而不是从线性地看浪漫主义诗人的。于是海子的创作总观表明为这样一个决断：他从太阳神之子的雄厚激情而直取梵高、尼采式的处于内心激烈搏战，与原始力量本能力量、潜在精神相垂直的核心境地，并根本地，由此成长为史诗诗人，罕入壮丽的史诗背景。——这是海子创作的基本感奋的轴心，是他考虑真正的'史诗'的实有形态，这条道路他称为'赤道'，在这种诗歌取向上，他是独自挺进的，是先行者的创始人。这对他和诗歌家族意味着一条将格式塔式的完形能力与内心对抗、潜层深渊中的现代主义主题合拢的道路。"[5]

海子对现代主义与浪漫主义的借鉴与吸收是以批判的态度进行的，这就是他所说的："这一世纪和下一世纪的交替，在中国，必有一次伟大的诗歌行动和一首伟大的诗篇。这是我，一个中国当代诗人的梦想和愿望。因此必须清算，扫清一下，对浪漫主义以来丧失诗歌意志力与诗歌一次性行动的清算，尤其要对现代主义酷爱'元素与变形'这些一大堆原始材料的清算。"[6]

从这里出发，他以诗人与"原始的力量"的关系将诗人重新划分为两类：一类是现代主义的"另一类深渊圣徒和一些早夭的浪漫主义王子"，比如"凡高、陀斯妥也夫斯基、雪莱、爱伦·坡、荷尔德林、叶赛宁、克兰和马洛，甚至在另一种意义上还有阴郁的叔伯兄弟卡夫卡、理想的悲剧诗人席勒、疯狂的预言家尼采"，"他们的诗歌即是和这个原始力量的战斗、和解、不间断的对话与同一"，另一类则是"亚当型巨匠"(包括米开朗其罗、但丁、莎士比亚和歌德)，他们与原始力量之间的关系是正常的、造型的和史诗的"，海子称他们的诗歌为伟大的诗歌。在另一个地方，海子又大致将这两类诗人分别称为"王子"(或"太阳神之子")和"王"，前者是抒情的主体，后者是"伟大的峰顶"，是"我们这些诗歌王子角逐的王座"。实际上，海子心目中的"史诗道路"或"赤道"即是由"王子"向"王"的挺进过程，在海子那里，"王子"与"王"并非完全不相容，而是在暗地里一脉相承。海子自身的创作努力，即处于这种挺进过程之

中。

此外，并非不重要的一点就是，海子借鉴的对象不止诗歌，也包括小说和戏剧，甚至绘画，如他所提到的凡高、米开朗其罗、陀斯妥也夫斯基、卡夫卡等人，这证实了骆一禾所说的“他是从生命形态，而不是从文学类型”来决定价值取向，也决定了海子在形式上实验的广泛性。他的《太阳》七部作品就分别被标以诗剧、长诗、第一合唱剧、仪式和祭祀剧以及诗体小说等文体形式，“以区别于他的抒情诗即‘纯诗’”，从而扩大了诗歌的表现范围。这在中国新诗史上，乃是闻一多等人“新诗戏剧性、小说化”等愿望天才性的实现，也是新诗的“现代化”在另一个方向上的完成。

但前面我们已经谈到过，海子的高度综合实际上也包含了一系列的紧张和分裂。比如，海子力图以“原始力量”和情感来跨越抒情诗传统与史诗传统的界限，并宣称：“这一次我全然涉于西方的诗歌王国，因为我恨东方诗人的文人气质。……这就是我的诗歌的理想，应抛弃文人趣味，直接关注生命存在本身。这是中国诗歌的自新之路。”但他仍然难以逾越某些鸿沟，他对现代主义的吸收主要是来自那些仍带有浪漫主义气质残余的诗人，如叶赛宁、克兰等人，而对艾略特的英美现代主义传统仍敬而远之，认为“本世纪英语诗中庞德和艾略特就没能将原始材料(片断)化为伟大的诗歌，只有材料、信仰与生涯，智性与悟性创造的碎片。”浪漫主义与现代主义的对峙关系又一次凸现出来，尽管在海子这里意义要深刻得多。又比如，海子强调直接取法于东西方的史诗，并多次指出：“我的诗歌理想是在中国成就一种伟大的集体的诗”，“当代诗学中的元素倾向与艺术家集团行动集体创造的倾向和人类早期的集体回忆或造型相吻合——人类经历了个人巨匠的创造之手以后，是否又会在二十世纪以后重回集体创造?!”然而实际上海子完全是凭借自身孤独的个人才能向此进发的，因而不可避免地遇到更为根本性的矛盾：“但这条道路之所以人迹罕至，在于本身不但充满了危险，而且潜伏着毁灭性；它必然意味着激情方式与宏大构思之间的根本冲突，任何宏大构思都需要笨重的素质和‘艺术’与‘技艺’浑合一体的天然条件或人类精神环境，而海子的诗歌理想则不惟是猛进的，而且是孤独

的，这是又一次世界诗史上本已少见的冲击极限”。[7]

海子的创作时间其实与“第三代”诗歌的鼎盛时期大致重合，也许由于这一时间的原因，海子也曾一度被划入“第三代”的范畴。惟其如此，才显出海子在误解与忽视的包围之中的孤独状态。海子与“第三代”及后现代主义在某种程度上是完全不能相容的，如果以现代主义为基准，那么“第三代”是顺向而动，按照历史时间的顺序走向后现代主义，而海子则是由此回头，溯根寻源，重建背景。但海子与“第三代”时间上的重合也不是没有某种意味的。“第三代”也同样可被视为对“现代史诗”的直接反动，这一点只需要看看前面我们列举的周伦佑、李亚伟等人对杨炼的批评就可看出。海子不可能不同时直接或间接地受到“第三代”思潮的裹胁，而且一个尖锐的问题最终不可避免地提出了：在这样一个时代，史诗能以什么样的形式出现?

海子认为人类诗歌史上创造的伟大诗歌有两次失败。“第一次失败是一些民族诗人的失败，他们没有将自己和民族和材料和诗歌上升到整个人类的形象。”“第二次失败离我们的距离更近，我们可以把它分为二种倾向的失败：碎片与盲目”。其中碎片的主要例子是指庞德和艾略特的现代主义诗歌方式，而盲目则包括了“体现了某些文明的深刻变乱，尤其是早些时候的俄罗斯和今日的拉美”的“史诗性散文”如托尔斯泰等的作品，然而海子自身的“史诗”实践也同样遇到了难题，“海子期望着从抒情出发，经过叙事，到达史诗，他殷切渴望建立起一个庞大的诗歌帝国，东起尼罗河，西达太平洋，北至蒙古高原，南抵印度次大陆，”[8]但是没等这个诗歌帝国建立起来，海子就离去了，仍然带着“王子”而不是“王”的桂冠，这也许是海子所未点明的诗歌史上的第三次失败。

仿佛是作为映照，海子的忠实的诗友骆一禾在奉献出被誉为“中国自新诗运动以来的第一部真正的抒情史诗”[9]的长诗《世界的血》之后也突然逝去。他们的创作和命运最终成为了神话，成为了对“史诗情结”的凭吊和梦想，也成为了一个暂时的句号。诗人陈东东将诗人划为三类，其中第一类诗人是“《旧约》的作者、荷马史诗和其他古代大史诗的作者、《周易》和《道德经》的作者”，而“一些伟大的第二类诗人在清算了个性、自我及至

生命以后，最终升为第一类诗人”，海子和骆一禾“则是汉语新诗界努力于从第二类诗人上升向第一类诗人的先驱和英雄”[10]。如果我们对此读得仔细一些，不难读出中国新诗发展到七十年之后要求完全加入世界文学的行列，与世界文学的其他传统并排站立的自然而然的愿望，这种愿望是以“史诗”的神话形式达到巅峰的。但从另一角度来看，巅峰又完完全全只是新的起点。海子和骆一禾称自己的“史诗”创作为“背景诗歌”，也许他们自己早就意识到了自己贡献的界限，而这一界限正是“史诗情结”经过七十多年或更长的时间的孕育发展所得出的最富成效的结果。

注释：

(1) 见《青年诗人谈诗》，P.174。

(2) 转引自骆一禾在《土地》(海子著，春风版，1991年)一书前所写的序言《“我考虑真正的史诗”》。

(3) 引自《海子、骆一禾作品集》(周俊、张维编，南京版，1991年)的《前言》。

(4) 转引自骆一禾在《土地》(海子著，春风版，1991年)一书前所写的序言《“我考虑真正的史诗”》。

(5) 转引自骆一禾在《土地》(海子著，春风版，1991年)一书前所写的序言《“我考虑真正的史诗”》。

(6) 海子《诗学：一份提纲》(节选)，见《土地》，P.95。下面所有引用的海子的论述均出自这篇文章。

(7) 转引自骆一禾在《土地》(海子著，春风版，1991年)一书前所写的序言《“我考虑真正的史诗”》。

(8) 转引自骆一禾在《土地》(海子著，春风版，1991年)一书前所写的序言《“我考虑真正的史诗”》。

(9) 这是陈东东的评价，转引自果树林为《世界的血》(骆一禾著，春风版，1990年)所写的《后记》。

(10) 陈东东《升向第一类》见，《东方时报》1991年3月25日。

现成的诗歌与可能的诗歌

程光炜

再没有什么可能比相互翻版的诗歌，更叫人厌倦和不耐烦的了。二流的哲学和宗教行为。使某些诗歌更像是简单明了的神学大纲或初级课本。诗人仅仅靠现成理念和简单的激情写作，批评家则倾向于将诗歌看做政治行动、功勋和号召，把术语阐发和盲目煽惑当成批评的目的，那末，还有什么比这更不可思议的呢?

海子显然被推崇为当今诗歌的模范文本。在潜在意义上，他成了各种通用词语的“绝版密码手册”(我相信这有悖于诗人的本意)。

这使海子非同凡响，也使舆论和批评界有欠冷静，他那些极端浪漫和强抒情的诗歌成为热闹的“手抄本”，也就十分自然了。难道事实不如此吗?我注意到，几个词语结构了海子的大多数作品，这就是：帝王，少女，麦地，荒原，夜，丰收，大地，家园。孤独少年在其中是唯一的叙述者和第二作者。柔弱的第一自我和强悍的第二自我的长时间的冲突，使他的诗一再出现雅各布森所说的“对称”。死亡与少女、孤独与家园、麦地与天空、荒原与琴声、夜与太阳、尘世与帝王等，构成易朽的身体与不朽的幻觉之间的基本对比关系。这种“关系”使他的作品超凡脱俗，众星拱月，但是再三的自我重复和失去节制，又让少数读者渐渐看出了“破绽”。“我的琴声的呜咽　泪水全无/我把这远方的远归进草原”(《九月》)，“琴”和“草原”在感觉中是近和远、有和无的关系；“在青麦地上跑着/雪和太阳的光芒/诗人，你无力偿还/麦地和光芒的情义”(《询问》)诗人的“原罪感”

与麦地光芒的神圣性在这里是成比例的、尚古的，这种文本再不会比《圣经》更典范和令人熟悉了；“今夜我只有美丽的戈壁空空/姐姐，今夜我不关心人类/我只想你”(《日记》)，假如，我们将“姐姐这个血缘性名词从诗里悄悄搬走，那将会出现怎样一种造句的尴尬呢?不错，诗歌本源于“对称”。雅各布森也说，它满足了人们对规律和节奏的天然愿望，通过对照给人松驰和惊讶之感，将人们的“专注”强有力地引向信息。但是不要忘了，“违反”或“对称”一旦变成“惯例”，变得屡见不鲜，那么再神秘的句子也会失去效力。海子显然过分相信了词语的力量，相信了对称理论的合法性，他笔不辍耕，写作速度和数量惊人，以致使他不由自主将词汇、句法编入程序，希望通过个人的粗暴介入和情绪强爆破创造诗歌奇迹。他和他的诗歌语言者处在高度紧张状态，像一张拉得满满的弓，试想，他还能给自己和读者留下多少智慧的空地?歌德说：“在限制中才显出名手。”海子恰恰在这里陷入困顿。他显然违背了诗歌的本来机制，这就是：

△诗人愈是

　　强调自我，作品便愈会失去读者

△作品的思想负荷愈重

　　作品离“文学性”就愈远

△结构功能愈弱

　　诗歌就愈单调　　失去多义性

这样，他的作品愈来愈显得贫乏，他的那些长诗愈来愈显得堆砌，就不难理解了。显然，就追求诗歌终极价值的固执和热诚程度而言，海子是深刻的和天才的，但对诗歌的“文学性”，对怎样结构诗歌，他则是简单的(这使他容易被众多的现代诗歌的盲目献身者模仿)。对这位诗人的怀念代替不了对他冷静地批判，而且，个人传记也再不能成为科学的批评的参照材料了。

但是，什么是“可能的诗歌”呢?我看不出、也不会轻易相信有什么圆满、权威和不容置疑的结论。在我看来，“可能的诗歌”关键在“可能”二字上。罗伯特·勃莱说：“一旦你离开此地，现实将出乎你的意料。”这句话出自一位又聋又哑的诗人笔

下，却让我们不胜惊骇。它平常，深邃，奇绝，一下子使我们与周遭的生活之间有了观察的距离。巴尔特也说，诗歌如果不是建立在多重意义的基础之下，而只有一种字典的意义(或者说《圣经》的意义)，很难想象还会有诗歌。俄国形式主义者则更明确地认为，诗歌产生于不同材料之间的结构关系。他们不约而同地证明了诗歌的写作存在着种种可能性。美国黑山派诗人克里雷的《认识一个人》很有意思：

我对一个朋友/说。因为我总爱唠唠叨叨，——约翰，我/说，这不是他的/名字，黑暗包围了/我们，我们对黑暗/或其他什么无可奈何，/咱们买一辆他妈的/大轿车怎样?干吗不?/开车，他说，看在/上帝的份上，留意/开往哪里。

诗向我们“说”了什么吗?没有，关键就在于“没有”。但是，它却强烈地吸引了我们，让你从不同角度走近它。一千个读者可以有一千个结论。在这里，我不想罗嗦。我还想“不厌其烦”地引用另一位美国诗人阿奇波德·麦克利许的《诗艺》：

诗应当摸得着，却不会说/好像圆圆的水果，/无语默默，/好像拇指把旧奖章抚摸，/不作声，像窗台的石栏，/被衣袖磨平，长满苔藓——诗应当不置一词/好像月亮爬上天空，/脱身飞出，好像鸟飞，诗应当作一看纹丝不动/好像月亮爬上天空/脱身飞出，好像月亮一枝枝解开/缠绕着夜色的树。/脱身飞出，好像冬夜树叶后的明月/抛开一段又一段的记忆/——诗应当乍一看纹丝不动/好像月亮爬上天空。/诗应当确实等于：不仅仅真实。/代替悲哀历史的/是空荡荡的门口，是一叶红枫。/代替爱情的/是芬草欠身，是日月临海——/诗不应该隐有所指/应当直接就是。

作者隐于作品背后，只留下“应当”二字。他冷静、客观、与事物保持距离，同时与我们也保持距离。诗歌本身呈现出戏剧情景，“水果”、“旧奖章”、“窗台”、“月亮”、“鸟”和

"树"既是舞台道具，又是戏剧角色。我们作为读者在这幕戏中受到了尊重，节省了时间和感情。这首诗表现了现代美国诗歌注重事物具指性倾向。但是有意味的是，这些事物(即词)在我们的阅读中，又因人不同而具有意义不同的暗示。歧义和多解使诗歌结构盘根错节，令阅读者兴致盎然。其他美国诗人，如史蒂文森，费洛斯特、斯奈德等人的作品，同样令我们为之着迷。

我在这里列举众多美国诗人是含有针对性的。中国当今诗人的"士大夫情绪"和不尚务实的民族性格，使其作品和理论的经常摇摆于语言的两极，要么只注重词语的单一意义而牺牲其多义性，以某一词语的命名权或首先使用权，自诩权威和大诗人；要么将词的明晰性、所指一脚踢开，比着玩"朦胧"，结果使作品词不达意，语义纠成一团乱麻，真理论自相践踏和彼此含混。本来很明白的概念，反而让他给搅混了。遗传基因深处的好大喜功、功利浅近一旦失去节制，人们还有多少耐心和冷静回到诗歌自身、关注文学性呢?无可否认，紧张而窄仄的生存空间和盲目的追赶心态，使我们远没有欧美现代诗那种宽裕的心情、横阔的眼光(有些人的豁达，显然是装出来的或强迫自己做出来的)，稀薄的戏剧传统使我们不善结构、不善使用对话，超前的"拯救愿望"，又使我们进一步失去了客观性，以及与事物的距离感。因此，我们**应该关心诗歌产生意义的方法而不是意义本身**。既然"作家所做的无非就是研究语言"(托多罗夫语)，那末，是否可以说：

△诗人愈是

在作品中保持客观和中立　作品就愈能突出其文本

△作品愈是

保持自身情节的戏剧性　其可阐释空间就愈大

△语言愈是

排斥主观性　其句法、词语关系就愈令人惊奇

为此，我愿意读韩东、于坚、欧阳江河、杨黎、王家新、陈东东、柏桦等人的诗(尽管我不喜欢其中某些主观性强的篇什)，并坚持

认为，当前诗歌低于 1987 、 1988 诗歌的水准。我不否认我是诗歌上的形式主义者。

1991.9.11 于湖北师院

向死亡存在

肖 鹰

海德格尔说过："死亡是对任何事情都不可能有所作为的可能性，是每一种生存都不可能的可能性。"他认为，人之作为人就在于他能意识到这种根本的不可能性，并且把它作为实现自我的整体性筹划的前提，一种在被抛入世的沉沦之境生存的先行决心——"向死亡存在"。当代中国诗人在80年代中期的无限发展的意识形态运动中遭遇并痛苦地体验到这种自我存在的根本的不可能性，但是对不可能性的体验并没有转化为自我生存的先行决心，而是转化成懦怯的恐惧和最后的自我放弃——作为一种生存方式的自我意识的"向死亡存在"，终于退化为肉体生命的自我毁灭。

以梦为马的欲望之魂

在新生代，即80年代中期新出的诗人中，海子是最具有无限意识的诗人。他的叙述是直接在当代中国现代化无限发展的文化语境中开始的。这种与"无限"联系的直接性，使海子没有朦胧诗人的怀疑和愤懑，但也没有朦胧诗人的激情和信心：后者在剧烈的压抑中所具有的整体感在海子那里没有了。但是，海子所具有的对无限的欲望是朦胧诗人所没有的。这种欲望一方面直接在海子要"在中国成就一种伟大的集体的诗"，"融合中国的行动成就一种民族和人类结合、诗歌和真理合一的大诗"的自白中表

达出来，另一方面则表现在他的诗歌实践中。在长诗《土地》中，他以“诗人之王”自居，“以梦为马”，追寻着大地和宇宙间一切伟大的元素，营造他伟大的诗的圣所。“我像一个诗歌皇帝披挂着饥饿/披挂着上帝的羊毛/如魂中之魂手执火把/照亮那些洞穴中自行捧打的血红鼓面/一盏真理的诗中之灯。”他如一匹万变不死之马，与自然中一切元素，土地，河流，鹰隼，虎豹，羔羊，流云，月光，黑夜，麦子……血泪相交，却视人类为“人类死后尸体的幻像和梦想”。

欲望是海子的希望，但同时也是海子的悲哀。欲望如马(情欲之马)带他远行，徜徉大地，自由穿行在宇宙之间，但他也就因此把自己的自由完全交付给欲望，如沉醉的男人漂洋过海，漂荡而远离了人类。“我走到了人类的尽头”，在这个尽头，等待着诗人的是空无一人的荒漠，“故乡和家园是我们唯一的病，不治之症啊”。远行的渴望变成思归的悲痛，深刻的被弃感取代了勇士探险的激情。但是，无限的欲望如变乱而嚣叫的“荒野之神”驱赶着诗人，使他的旅行变成向无极处逃亡/寻归的自毁。“在这条河流上我丢失了四肢/只剩下：欲望和家园”。生命的伤残使诗人感到死亡的恐惧，“我会一无所有我会肤浅地死去”，恐惧使诗人返身去抓攫他离弃的土地，“在这之前我要紧紧抓住悲惨的土地”，然而，“我们已丧失了土地/替代土地的是一种短暂而抽搐的欲望”。绝望使血液渴饮酒精，而作为结果，大地变成“酒徒们捧在手心的脆弱星辰”——醉与梦成为唯一的希望。在欲望之海，海子不再面对一个完整的世界，不再面对大地的整体，破碎，错乱，颠覆和疯狂，而他本人也被“斧子劈开，豹子撕裂”，被他称为“原始元素”的物质的碎片持有、囚禁和瓦解，留下的只是欲望敲打在流血的鼓面的空洞而冥顽的节奏：“打击！死亡！快慰！欲望！……”因此，《土地》在整体结构上依循天地四季12月展开，在局部上却破碎、错乱和重复，完全颠覆了预定的秩序和联系。

向无限欲望的远行必然是孤独的，无论如何总具有人类与自然对立的象征意义。海子就是以一种背向人类而代表人类的悲怆慨然走上他的诗歌之途。在他的行程中，自由和孤儿一样是不言而喻的绝对起点。海子是孤独的，这种孤独因为无限的欲望而远

离了人类的孤独，在无人的荒漠上的孤独。“你为何想起了人类神圣而孤单的一生……想起了人类你眼含孤独的泪水”。在对自我的旷世孤独的叙述中，诗人内心根本性的脆弱被展示出来。“感情只是陪伴我们的小灯，时明时灭”。与长诗《土地》的雄壮和狂烈相比，海子的短诗多是沉郁哀切，永远笼罩在情感不能穿越的如黑夜一样深沉的悲恸之雾中。《日记》中的悲哀是寒彻肌骨的，是无可安慰的彻底之痛。“草原尽头我两手空空/悲痛时握不住一颗眼泪”，“今夜我只有美丽的戈壁空空/姐姐，今夜我不关心人类，我只想你”。

这种根本性的无助和脆弱，与欲望的激烈冲荡相对，诗人的心中始终活跃着死亡的冲动——他暗地里把死亡视为生存者不可以的可能，无望之旅的希望。死亡，对于海子已具有某种归宿意义，是一切努力的必然远景。“目击众神死亡的草原上野花一片/远在远方的风比远方更远/我的琴声呜咽泪水全无。(《九月》)。1989年的《四姐妹》、《黑夜的献诗》等诗篇，无一不在预想和描述着死亡的美丽，仿佛诗人对自己的死已经得到明确的神喻，或者已经把死亡作为自己最后的选择。“这是一个黑夜的孩子沉浸于冬天倾心死亡”(《春天，十个海子》)。在这些诗篇中，“死亡”与“美丽”总是相谐而行，表明了死亡与美丽已在诗人的生命中同义。这位写出了“万人都要将火熄灭/我一人独将此火高高举起”(《祖国》)的诗句的诗人，终于自认为是“一棵空气中的麦子”：

> 请告诉四姐妹：这是绝望的麦子/永远是这样/风后面是风/天空上面是天空/道路前面是还是道路(《四妹》)

向死而生的长风之桥

不能从海子的诗推论出海子的死亡，因为死亡的叙述也许正是使诗人得以逃避死亡追逼的路径。著名的史例是歌德之写《少年维特的烦恼》。但是可以从海子的死返观他的诗。返观展现海子走的是一条死亡的诗歌道路，尽管他自尽的直接原因并不知

道，甚至也许不再可能知道，而他的自尽是可以断定的，当然完全可以是以别的方式，可以在更早或更晚的日子进行。在 1985 年的中国历史语境中，现代化的无限发展意识形态运动一夜之间把个体抛掷在世界无限性的面前，在东方重复了海德格尔所指出的西方已经历的人类冒险："人把世界作为对象的整体放置在自己面前，同时也把自己放置在世界的面前。"所谓冒险，即指人类在无限欲望的支配下，希望在计算理性的指导下，通过对世界进行无限性的技术生产来实现目的性的自我确证(Purposeful self－assertion)。正是自我确证的目的性和技术生产的无限制的矛盾，使人类在自我扩张之中，面临着丧失自我于无限性生产的危险——被物化和被转化为一种物化机制。海德格尔认为，技术无限发展的时代，就是诸神退隐，人类把自己作为必死的存在者彻底暴露给世界无限性的时代。人类因此生活在无保护的冒险之境。海子勇毅地投入这个时代，选择以诗歌为他的生命形式。他感受了诸神的死亡和人类的危险，并以诗歌呼唤诸神的复活。但是他必然地失败了，因为他并没有超越导致人类被弃的欲望和技术，反而深陷其中。他以这个时代的方式抗拒这个时代。他憎恨这个欲望的时代，却放纵自己的欲望。在必然的失败的结局中，他所能留下的只是一具生命死亡的头骨，"诗，我的头骨，我梦中的杯子"(《土地》)。他以诗歌而生，也以诗歌而亡，"诗是取走我尸骨的鸟群"(《土地》)。《祖国》可视作他的诗歌宣言，在其中，结局他已经早就预想好了：

> 太阳是我的名字/太阳是我的一生/太阳的山顶埋葬诗歌的尸体——千年王国和我/骑着五千年凤凰和名字叫"马"的龙/——我必将失败/但诗歌本身以太阳必将胜利

死亡，在诗人的一无所能中就成为他献给诗歌的唯一可能，而实现这一可能只需要等待某个外在的契机，甚至是微不足道的因由。

青年诗人海子死了,没有留下任何可供查证的根由卧轨身亡。甚至没有留下流言的可能。可以借以阐释诗人的死亡的只有诗人的诗。诗对死亡的唯一性阐释，使死亡与存在共同被展示在一种

本体性的超越关联中而诗化。同时，这阐释死亡的诗也因为阐释活动而被还原到存在的整体性中，获得本性意义——死亡以无任何可能的可能性使诗绝对化。更准确地讲，死亡在封闭一切欲望的可能性的同时，恢复了被无限欲求割裂的存在的整体性，诗在这个修复的整体性基础上重新得到存在的真实。作为新时期第一个自尽的诗人，海子无可逃避地承担了“为诗而死”的意义，自我放弃的行动却成为“向死而生”的壮举。在1985年后的欲望喧哗而诗性溃散的语境中，迎着技术主义的扩张和商业主义的强盛，诗歌的可能性的真理性基础已经被瓦解，诗人或者卖弄青春，成为媚俗的诗歌王子，或者追逐技术主义的狂蹄，以“非非主义”式的狂欢消费文化诗学。只有海子的死，成为一次诗歌的抗议，一次向死而生的自我重伸和决心的实践。一个脆弱的生命被时代在根本点的脆弱放大了，随之而来的是，死去的诗人的诗也被放大了——它成为一个抗拒的文本，包涵了诗歌最后的可能和真实。

海子死亡的信念来自于“诗歌本身必将以太阳而胜利”。诗歌胜利的目标被指定为对无限的把握和表现。无限之作为无限，是不可把握和表现的。“我总是拖带着晦涩的无法表白无以言说的元素飞行”(《土地》)。作为一个当代中国诗人，海子承担了列奥塔所谓的“表现不可表现的无限”的现代主义崇高语境压力。这种压力来自于整个中国现代化无限发展的意识形态作用。因此，以无限欲望为基础的未定性意识构成海子诗歌的基本意识，这使之具有天然的崇高感。但是，未定性的本体化所带来的根本性的动荡感、危机感和永远的被弃感——不能回归和逃避回归，又从根本上瓦解诗人的信心和意志，以自由为前提的崇高转化成被世界放逐的纯粹悲剧。与此相应，不可表现变成诗人的自我无能，而未定性变成蛊惑人心的死亡远景。“远方只有在死亡中凝聚野花一片/明月如镜高悬草原映照千年岁月/我的琴声呜咽泪水全无/只身打马过草原”(《九月》)。

因此，关于诗歌的胜利，已是一个遥远的祝福，只有形而上期待的真实。现实却是，诗歌本身的失败正以不可抵抗的速度到来。对胜利的渴求使死亡从超越倏忽前来，而诗人旧日的承诺成为逼命的绝对命令。80年代后期，除了商业主义的矫情外，死

亡几乎成为诗歌唯一的主题。是无限的欲求把诗歌裹挟到人类的尽头——死亡之境。在这里,生变成不可忍受的垂死之际的焦渴。“我便在这里焚毁着/抱起凛冽的海口直到将我喝干/吮吸出鲜血干旱和赤裸的石窟/这就是血啊/这就是那光辉的速度”(骆一禾《世界的血》)。相反,死亡的诱惑力如此之大,它成为诗人深心最向往之处。骆一禾说,“我经过一段漫长的旅程……李白叶芝瓦雷里陶渊明和惠特曼/都在这里死去/这就是美啊/这长风鼓荡的桥梁”(《世界的血》),“只有一种震颤的体验/双眼轻合/我心头的弦子断了一根”(《黄昏》)。戈麦说,“而我将故去/将退踞到世间最黑暗的年代/固步自封,举目无望/我将沉入那最深的海底/波涛阵阵,秋风送爽”(《金缕玉衣》)。

海子的死是否直接激励骆一禾和戈麦,这两位学友兼诗友的死,这是无可定论的。但是,海子的先行对后死者的影响是不容置疑的。而且,我宁愿认为,影响是非个人的,而是诗歌的。在诗歌的时代性失败中,诗人的死亡本身成为一种诗歌的可能形式。就此而言,死亡不仅不是简单的结束,而且是当代不可能的自我整体性的完成——诗是以整体性为基础,而且必然要追寻整体性的。海子的死是一个对诗歌的启示,一个绝命诗人对诗的绝命性启示。诗人死后,与诗人未名的生前境遇不相称的是诗歌界以必然的过激形式反应了诗人的死亡———一夜之间,诗人和他的诗都被神话化了。这把诗人死亡所给与当代诗歌的启示变成一个醒心明目的明喻。发果没有被无限欲望逐于无人的荒原,死亡将不会充斥神野成为唯一的景观;如果诗歌依然还是可能和希望,诗人绝不会选择中断诗歌的死亡,并以死亡取代诗歌的位置。坚持对诗歌的欲望,却失去诗歌的可能,这三位诗人的死成为这个时代诗性消亡之夜的象征——诗人之死成为最后的诗歌。

试论海子的诗歌创作

邹建军

内容提要

海子作为中国新时期重要的抒情诗人，他的诗境界很高、思想精深、语言本真、体式圆熟、技巧高超，对中国先锋诗潮的发展起到了很大的影响。本文从分析海子具体的诗作的思想精神与艺术体式入手，对他的抒情诗创作作了历史定位，并探讨了他对中国诗潮的未来走向可能产生的作用。

关键词：海子——抒情诗的思想与艺术——艺术来源与历史启迪

海子(即查海生)在山海关卧轨而死，是当代中国诗坛的悲剧性事件。海子以他 25 岁的英年早逝，给后人留下 200 多万字的文学作品，也给后人留下一轮一轮的思索。海子以其圣洁之情感、高雅之格调、闪光之意象、纯粹之语言、严密之结构的抒情诗与史诗，成为中国第三代诗歌浪潮当之无愧的代表。因此，海子的诗歌无论是从诗史的角度还是从艺术的角度，都有重新认识与研究的价值。

接触海子的诗是在多年以前，当时我就深为海子诗歌那光闪闪的才气所折服。他在生前并没有出版过一本诗集，所以未能集中研读其著作。海子死了以后，我曾到处搜集他散布在各种报刊

上的作品，虽费力颇多却并不完全。直到 1991 年 7 月周俊、张维编《海子、骆一禾作品集》(南京出版社)出版，以及后来由春风文艺出版社出版的《海子全集》，我才有机会静下来读其富有浪漫主义情怀和想象的抒情短诗，以及当代中国诗坛为数不多的抒情史诗。1993 年 7 月我编《中国朦胧诗纯情诗多解辞典》(1)时，选录了海子的《四姐妹》。我认为，海子虽英年早逝，但的确是当代中国杰出的抒情诗人之一。他不讲空话套话，直抵诗美本质；他以意象呈现思维，明澈而又含蕴；他不讲任何花里胡哨的技巧，表述非常纯朴自然，技巧自在其中；他的语言那么原始而地道，无一点杂质而显得纯粹透明；其形式与结构完全脱出了中国传统诗歌形式的羁绊，往往都是具有一种独创性的诗体。一切都是天才的创造，并没有苦心经营的雕琢之痕。

一

海子的抒情诗境界很高，不仅纯真，而且超越俗尘，好像只有世外高人才有的思想情感，但的确又与人间有千丝万缕的联系。神性和人间性的有机统一，让我们识得真诗的面目，并提升我们的精神境界。中国当代的其他诗人很少创造这样的诗境。我认为，只有富有现实主义的精神同时又富有浪漫主义情怀的诗人，才有可能进入这样的诗境。那些整天勾心斗角的小人、那些一天只为稻粮谋生的人，他哪里会有如此的心灵状态？而真正的诗必须进入这种人生姿态。

让我们从他的《四姐妹》谈起。

荒凉的山岗上站着四姐妹
所有的风只向她们吹
所有的日子都为她们破碎

空气中的一棵麦子
高举到我的头上顶
我身在这荒芜的山岗

怀念我空空的房间，落满灰尘

我爱过的这糊涂的四姐妹啊
光芒四射的四姐妹
夜里我头枕卷册和神州
想起蓝色远方的四姐妹
我爱过的这糊涂的四姐妹啊
像爱着我亲手写下的四首诗
我的美丽的结伴而行的四姐妹
比命运女神还要多出一个
赶着美丽苍白的奶牛　走向月亮形的山峰

到了二月，你是从哪里来的
天上滚过春天的雷，你是从哪里来的
不和陌生人一起来
不和运货马车一起来
不和鸟群一起来

四姐妹抱着这一棵
一棵空气中的麦子
抱着昨天的大雪，今天的雨水　明天的粮食和灰烬
这是绝望的麦子

请告诉四姐妹：这是绝望的麦子
永远是这样
风后面是风
天空上面还是天空
道路前面还是道路

这首诗写于1989年2月23日，离他在山海关卧轨自杀的3月26日只有一个月零3天。海子生前曾经爱过四个女孩，不过都以悲剧而告终。可以说，海子的死绝非偶然，而是一种必然，这种必然来自于他的内心，来自于他对人生的理解，来自于命运对

他的召唤。此诗正是他自杀前不久已处于绝望状态的心情的流露。一个行将离开人间的人，他对于他所爱过的四个女子是难以忘怀的，所以他在此诗中向她们集体告别。“荒凉的山岗上站着四姐妹/所有的风只向她们吹/所有的日子都为她们破碎”，此首节营造了一个悲壮的环境“荒凉的山岗”，“风”当然是诗人心情的“风”，不绝如缕，一阵又一阵，“日子”当然是诗人的“日子”，之所以“破碎”，当然是心灵的破碎，表明对“四姐妹”爱得深沉。次节中，“麦子”高举到他的头顶，是人间的生机在向他呼唤；“空空的房间”是故土在向他呼唤，同时也表明他对故土、人间的怀念，不舍离去。第三节是对“四姐妹”的进一步礼赞，说她们“光芒四射”，说她们像他亲自写下的“四首诗”,并用“赶着美丽苍白的奶牛　走向月亮形的山峰”这个意象来表写“四姐妹”的纯洁与清澈。之所以说她们“糊涂”，不是说她们在他的脑海中的印象模糊，而是指她们没有理解和接受他那神圣高洁的爱情。这节主要是他对四姐妹的赞美之情，是通过他在夜里“头枕卷册和神州”的想象以乎出意象而表达的。”第四、第五节是对自己死之后四姐妹到来一种想象，出现了四姐妹抱着这一棵空气中的“麦子”的意象。“昨天的大雪，今天的雨水”写出了自己高洁的本质。尾节抒写了一切归于平静、纯朴、原始和永恒的禅思。这首情诗是海子的杰作，一点俗气都没有。这是诗人的情思到了极高境界的自然流露，是一个人到了对一切都无所谓的精神状态下的“自言自语”。诗中意象纯洁而富有生命之气，优而不哀，伤而不靡，表现了一种崇高的爱情观和人格理想。

从这首诗我们领略到了海子诗作的境界，的确好像只有中国古代大诗人屈原的《离骚》、《天问》等诗中才出现过类似的境界。

二

海子也和屈原一样诗情充沛、想象丰富、情深意长，语言冷静而纯净，像一条闪光的河水，也如原野上燃烧的火苗。海子诗

歌中的这种想象力，是他诗歌创造力的一个特有的因子。我认为诗歌就是想象的艺术，没有想象就没有诗。当然，其他文体的创作也离不开想象，但诗人的想象在强度和力度上、在运行的方式与结果上不一样。诗歌的生命在于意象的发现，而想象的程度与方式就是意象发现的前提。意象是对于生命本义的探索，没有想象力的人对于自己的生命也许不会有多深入的理解。中国现代诗歌中的浪漫主义发展，是不充分的，这是中国诗歌的不幸。所幸海子对此有所弥补。让我们欣赏海子的“绝笔诗”《春天，十个海子》：

春天，十个海子全都复活
在光明的景色中
嘲笑这一个野蛮而悲伤的海子
你这么长久地沉睡究竟为了什么？

春天，十个海子低低地怒吼
围着你和我跳舞、唱歌
扯乱你的黑头发、骑上你飞奔而去，尘土飞扬
你被劈开的疼痛在大地弥漫

在春天，野蛮而悲伤的海子
就剩下这一个，最后一个
这是一个黑夜的孩子，沉浸于冬天，倾心死亡
不能自拔，热爱着这空虚而寒冷的乡村

那里的谷物高高堆起，遮住了窗户
它们一半用于一家六口人的嘴，吃和胃
一半用于农业，他们自己繁殖
大风从东吹到西，从北刮向南，无视黑夜和黎明
你所说的曙光究竟是什么意思

这首诗写于 1989 年 3 月 14 凌晨 3 — 4 点钟，离作者卧轨自

杀只有 12 天，并且是作者最后一首诗。此诗主要是对自己内心痛苦的剖白，同时也有对自己“死而复活”的浪漫主义的奇想。从此你可以领略到：海子并不想走向死亡，而好像又不得不走向死亡。他说他是“一个黑夜的孩子，沉浸于冬天，倾心死亡”，说他“不能自拔，热爱着空虚而寒冷的乡村。”为什么热爱着“空虚而寒冷的乡村”就“不能自拔”?为什么他说自己是“一个黑夜的孩子?”这可能与海子的出身有关，也与他上大学以后的人生历程、环境有关。“黑夜”、“冬天’、“乡村”等意象究竟有何种特定的含义?后节诗进一步写明了对“乡村”的眷念，这不是对其景的实写，似乎是对乡村历史命运的透视。“大风从东吹到西，从北刮向南，无视黑夜和黎明”，“大风”为何“无视”“黑夜和黎明”?“你所说的曙光究竟是什么意思”?这些问题思考的结果，也许能解开青年诗人海子的死亡之迹。

诗中作者自称为“野蛮而悲伤的海子”，是颇有深意的。此诗的后两节没能表现出作为诗人的海子之才情，倒是前两节那种浪漫情怀与奇思怪想体现出诗人的理想与对人生的理解。生与死本来是相对的，生也就是死，死也就是生，对真正的诗人来说，尤其如此。正如美国作家西尔维娅·普拉斯所说：“死是一门艺术，诗人的死实际等于诗人的再生。”[2]春天到来了，“十个海子”全都复活，并且嘲笑这一个“海子”。这种对死后生命光华之幻象的创造，寄托着诗人的深意至情。他对于自己的价值是有所认识的。此身不可再有创就，只有寄托于来生了。这种生死轮回的观念虽然是不科学的，却能体现诗人之人格理想。如果说这种“十个海子”的想象还不够奇特，那接下来“春天，十个海子低低地怨吼/围着你和我跳舞、唱歌”则有点神话色彩了，有点天堂神仙之境的味道了。并且“扯乱你的黑头发，骑上你飞奔，尘土飞扬”，这又有点鬼怪妖魔之域的格调了。“你劈开的疼痛在大地弥漫”，是写海子想象自己死时的感觉呢，还是写死亡之后的某一种想象呢，也许两者皆俱吧！总之，这首诗是海子陷人绝望之后，内在心灵冲突的生动展示，但这是沉静和厚实的，没有一点嚣张和哀伤的色调。这是一种伟大的胸怀、壮烈的赴死。

三

海子的诗在诗歌艺术上有着自己的独特创造。对一般的诗人来讲，我们不敢轻易言“创造”，而对海子的抒情诗，“创造”二字是不夸张的。诗歌艺术和其他文体不一样，并不是要到了很大年纪才会有自己的体系。从诗史上来讲，那些具有独特成就的诗人，其成就的取得往往都在年轻时候，而在老年时反而一点起色都没有。海子的抒情诗艺术在当代是一个独特的存在，很少有人能超过他。还是让我们从具体的诗作入手。有的诗人专门为女孩写诗，而海子为女子所写的诗并不多。如果我没有弄错，除上面提到的《四姐妹》和另一首《给萨福》而外，就只有这一首《女孩子》：

她走来
断断续续地走来
洁净的脚
沾满清凉的露水

她有些忧郁
望望用泥草筑起的房屋
望望父亲
她用双手分开黑发
一枝野桃花斜插着　默默无语
另一枝送给了谁
却从没人问起

春天是风
秋天是月亮
在我感觉到时
她已去了另一个地方
那里雨后的篱笆像一条蓝色的
小溪

诗人是客观地写这个“女孩子”，但平静的诗中却汹涌着不平静的情感：这个女孩子是神圣的，不知从何处来，也不知向何处去，不言亦不语；这个女孩子是圣洁的，她“洁净的脚/沾满清凉的露水”，她“用双手分开黑发/一枝野桃花斜插着　默默无语”，她去的地方“雨后的篱笆像一条蓝色的/小溪”。她的身世与来历虽然神秘，但从“望望用泥草筑起的房屋”等诗句来看，她无疑是农村的女孩，但不可理解过实。她之所以“断断续续地走来”，可见她并不是现实生活中的一个实体，而多半是诗人海子的一种想象、一种诗意的创造。我认为海子这首诗以至于海子所有的诗，都表现出这样三个特点：

一是意象的空旷，让我们可以联想到更多的内容，如“另一枝送给了谁/却从没人问起”，是一个引人回味的人生故事；“她已去了另一个地方/那里雨后的篱笆像一条蓝色的//小溪”，这又是一个引人思考的人生情节。说出一个“点”，而连着一条线上十个点，这就是海子抒情诗的结构。

二是以实显虚，以近显远。海子诗中的意象给读者的感觉是实的，有生活的原汁原味，有鲜美的血性，但并不泥实，其中隐藏着深广的内涵。如“洁净的脚/沾满清凉的露水”，具有女性之魅力，却又让人产生联想，此句并没有写到女孩之实貌，却在我们面前浮现出一个中国的“维纳斯”。

三是语言的纯粹与本真，没有一点修饰和故作高深，让人直抵诗意的本质，却又隐含而并不质白。诗歌语言意象化的合理性，在海子这里得到无比生动的证明。他的诗并不像有的诗人的诗，意象众多，往往在一行诗中就有数个甚至更多，让人读起来非常累，也难于理解与转换。海子的诗几乎每一句都是意象语，但每一个意象都是经过严格选择、锤炼之后才写进诗中，才发挥出效果的。如本诗中“清凉的露水”、“野桃花”、“小溪”这样一些意象，都有相当的内涵。即使像“春天是风/秋天是月亮”也都是饱含诗素的意象语言，表面上好像不通，其实“春秋代序”、“物换星移”的内涵却深隐其间。

四

海子的诗并不是那种只有精彩的片断而没完整的内涵或结构的诗，而是既有丰润的外观又有深刻的内涵，既有闪光意象的诗句而又有完整结构的艺术生命体，当代有不少诗的诗是有句无篇。警句当然是重要的，但作为一首完整的艺术作品来说，其生命力应该是来自于它的整体而不是只来自于局部。也许某些西方人欣赏一种“残缺之美”，我们也不能说那是一种怪癖，但中国人历来都是完整的艺术结构的欣赏者。海子的多数诗都是一个充满的圆，而没有所谓的“残缺之美”。

目击众神死亡的草原上野花一片
远在远方的风比远方更远
我的琴声呜咽　泪水全无
我把这远方的远归还草原
一个叫木头　一个叫马尾
我的琴声呜咽　泪水全无

远方只有在死亡中凝聚野花一片
明月如镜　高悬草原　映照千年岁月
我的琴声呜咽　泪水全无　只身打马过草原

这是海子《秋·九月》。诗中将诗人对于历史与生命的体验融为一体，以诗人之口吻来加以抒写，并将其转化为种种隐含性意象。意象与意象的组合形成为一种令人惊心动魄的意境。最终上升到一种人类生命与历史的境界。从意象诗学的角度来讲，此诗中突出的意象只有“野花一片”、“琴声呜咽”、“明月如镜”、“只身打马过草原”等。诗的高明就在于这些意象都出自于深沉而哀伤的内心，并且动静相衬，时空交错，将意象反复地呈现，最终形成为一种高远古雅的诗意时空。“目击众神死亡的草原上野花一片”，谁“目击”？当然是抒情主人公“我”。为

何草原上“野花一片”?当然与“众神死亡”有密切的联系。“远在远方的风比远方更远”，出现四个“远”字初读起来好像不易理解，其实表现出一种时空的超越和交替，这句诗中包含了多重历史与心理时空。“我的琴声呜咽　泪水全无”，为什么?是对远古人物的追忆与怀念，还是对现实草原意象的一种感怀?“我把远方的远归还草原”，前一个“远方”具体指什么?后一个“远”是指一种远古的盛大还是精神与气质?都是值得思索的。如果说首节还有些理性色彩，颇有些哲学的深奥，那么次节则着重营造了一个“高古”和“现今”相叠映的境界；“明月如镜　高悬草原　映照千年岁月”，好像一个立在今天月光下、草原上的人可以看见千年以来的历史风貌。在一片“野花”的旁边，我“只身打马过草原”，使全诗出现一个诗情上的突然转折。全诗由历史而现实、由生存而死亡、由人物而琴声、由野花而明月，诗人的时空感、命运感以至于宇宙感都在短短十行中被表现出来了。“我的琴声呜咽　泪水全无”在诗中三次间隔地出现，则加强了这三种生命体验的有机表现。我认为此诗在内涵上纵深长，在语言上哀而不伤，没有任何破绽。这是一首语言纯净、意象丰满、深具内涵、结构完整、技艺精湛、颇有魅力的抒情短诗。

五

有人看重海子的抒情史诗，也许有其道理。中国的史诗的确有所欠缺，而海子则在这方面用力颇多。对于海子的史诗创作[3]，只有另文论述。而我现在则注重海子本质深厚的抒情短诗。那种机敏、灵动的气质，那种厚朴而跳动的意象，那种让人捉摸不透的语言，那种种令人心旷神怡的光闪闪的景象，是超过许多中外诗人的。中国当代的诗人很少有达到这种境地，现代的诗人中达到此境的也不多，甚至可以说他的抒情诗能和中国古代与世界上一流诗人的作品相比并。

在青青麦地上跑着
雪和太阳的光芒

诗人，你无力偿还
麦地和光芒的情义
一种愿望
一种善良
你无力偿还
你无力偿还
一颗放射光芒的星辰
在你头顶寂寞燃烧

(《询问》)

诗中有两个意象是灼人的：一个是“在青青麦地上跑着/雪和太阳的光芒”，将太阳光在麦苗上和雪地间随风吹而奔跑的情状，抒写得极灵动而有生机，是画家和摄影家所难于表现的。另一个是“一颗放射光芒的星辰/在你的头顶寂寞燃烧”，也是一种智慧与神灵的象征。这些都是天才的诗句,是靠灵气才写出的。非具浪漫情怀和超绝想象，不可写出。那样一种景象，我们一般的人也并不是没有见过，但为什么写不出来，当诗人写出来了我们又觉得十分惊奇呢?这说明诗人有十分独特的眼光和超人的感觉，即诗人不仅要有常人所有的感觉，他还要有“第六感观”。诗人所写的不是“第一自然”，不是“第二自然”，而是“第三自然”。海子的诗中大量存在第三自然界，他这是作为一个真正诗人的创作的“精神家园”。

说海子，也许不可超越其所创造的“麦地”意象。我认为，我们不可将其神秘化，无端地拔高。其实“麦地”也就是海子对中国人心地与文化精神的一种隐喻。如上面那“青青麦地”，其实也就是指农村的“小麦地”,当然是海子脑中出现的一种幻象，表写诗人内心对于故土纯朴而温暖的情感。

麦地
别人看见你

觉得你温暖、美丽
我则站在你痛苦质问的中心
被你灼伤
我站在太阳　痛苦的芒上

麦地
神秘的质问者啊

当我痛苦地站在你的面前
你不能说我一无所有
你不能说我两手空空

这是常被人引用的《答复》。海子诗中“麦地”的意象不少，每首诗中的此种意象都具有不同的内涵与价值。这都是与诗人不同的心理状态和审美发现分不开的。在这首诗中，“麦地”则在痛苦地质问，而抒情主人公则“站在太阳　痛苦的芒上”。“麦地”之所以痛苦地质问，则有其时代与文化的背景。而诗人之所以痛苦地站在“麦地”的面前，是因为他有良知、理想和关怀人类社会的热情。正因为他有所思索，所以他说：“你不能说我一无所有/你不能说我两手空空”。有成就的诗人都会有自成一体的意象系统，其独到的个性、创造的魅力都往往体现在这些意象里。体现海子个性与人格魅力的意象就是“麦子”。“麦子”意象之于海子，犹如“太阳”意象之于艾青、“雨巷”意象之于戴望舒、“荒原”意象之于艾略特，是深具价值的独特创构。

海子的抒情诗以其高远的境界、超越的想象、新颖的技艺、浑圆的结构、灼人的意象、深远的哲学内含、深厚的诗意诗美标志中国当代诗歌艺术的新发展。我们不能因其英年早逝就忽略了他的成就，不能因其不具有更强的大众性就忽略其诗的重大价值。我们不否定那些专供大众阅读的诗歌，但值得引起我们注意的是，大众性的诗往往没有诗艺术上的开拓性，前卫性的诗才能开拓出诗歌的新境界，才能推动一个国家诗歌艺术实质性的发展。

注释：

⑴ 《中国朦胧诗纯情诗多解辞典》，长江文艺出版社1993年7月版。

⑵ 见周俊、张维编《海子、骆一禾作品集》之前言，南京出版社1991年7月版。

⑶ 海子生前创作了《传说》、《太阳》、《弥赛亚》等大量新的抒情史诗，并且都是他的精心之作。

海子：诗人中的歌者

王一川

内容提要 海子的诗在现代文学的汉语形象方面作了艰苦而富有成效的探索，这突出表现在他着力恢复汉语的歌唱节奏与韵律。由于海子的“放声歌唱”，汉语形象得以重现“歌”的风貌，现代汉语诗歌也因此而重现“歌”的魅力。海子是在现代汉语文学的语音形象上作出了不可替代的重要贡献的杰出诗人。海子的诗，如歌的诗；海子，诗人中的歌者。海子的启示在于：现代诗人应放声歌唱，在歌唱中重新品尝汉语的源头活水、领略生存的美的旋律。

关键词 汉语本体 如歌的诗 语音形象

近来，围绕1985年以来的“后新诗潮”的评价问题，诗坛形成了一种明显的分歧。[1]我不打算直接介入这场争论，而只是想探讨一个问题：作为“后新诗潮”的重要代表人物之一的海子，在恢复汉语“歌诗”传统上做了什么有益工作。关于海子，近十年来已有过不少评论，尤其在90年代前期出现过一次论说“高潮”。但这些评论大多围绕诗人的“自杀”问题展开，而很少触及他的诗的形式方面，例如，他在汉语语音形象上的探索就未见有多少专门论析。我以为，对诗本文的语言问题作点具体修辞论分析，或许是对后新诗潮作全面评价的基础性工作之一。这一点在今天似乎尤有必要。

一 倾听现代文学的汉语本体

人们在谈到深厚的古汉语传统时总会充满敬畏之情，而一旦涉及年轻而稚嫩的现代汉语，就总是难免呈现出迷茫、不解或轻蔑神情：现代汉语对于现代人还像古汉语对于古代人那样具有卓越的表现力吗？比如，用古汉语写诗出了千古诗人李白、杜甫、李商隐等，而用现代汉语写又写出谁了呢？他们谁敢与上述诗人比肩呢？现代汉语是否能够展现对于现代人的生存体验的卓越的表现能力，确实是一个关乎其生死存亡的本体问题。可以说，海子(1964 - 1989)以其诗人的敏锐和坚定，始终在深思这一本体问题。所谓现代汉语本体，这里指现代汉语的最根本或最深邃层次，具体说，是现代汉语作为中国人的原初或基本生存方式的性质之所在，它涉及现代汉语与人的生存方式的关系、现代汉语的再现能力及审美价值等根本性方面。海子的组诗《给母亲》之五《语言和井》(1984 - 1986)为我们留下了他在这方面艰难叩问的印迹。全诗如下："语言的本身/像母亲/总有话说，在河畔/在经验之河的两岸/在现象之河的两岸/花朵像柔美的妻子/倾听的耳朵和诗歌/长满一地/倾听受难的水//水落在远方"。这里的诗句是跳跃性的和含混的，似乎不易理解，但其中有关"语言的本身"的想象是令人回味的，因而不妨按我们的阅读体会作一尝试性阐释。

"语言的本身"，当然可以理解为现代汉语本体，即现代汉语之为现代汉语的最原本、本质的东西。在诗人看来，这本体好像"母亲"。母亲在这里没有像通常那样理解为"生命创始者"，而是理解为原初语言能力的赐予者。母亲对于婴儿"总有话说"，即总是把自己的似乎绵绵不尽的语言流传递的新生婴儿，教其产生最初的说话冲动或表达的需求。而婴儿正是从母亲这里，学会了最初的说话，培养起初步的语言表达能力。所以，说"语言的本身/像母亲"，正意味着说现代汉语本体在于那种能使人产生说话冲动、生成表达能力的原初的语言流。显然，不是"我"主动要求说话，而是作为"母亲"的汉语本体"有话"要借助"我"

去述说。“我”之能说话，并不是由于“我”作为主体如何能动占有自己的本性，而在于“我”拥有母亲教给的“母语”，所以，面对作为“母亲”的汉语主体，“我”诚然有某种主体性，但也只是一个预先地被汉语本体所决定的被动的主体。正如法国象征主义诗人兰波（Arthur Rimbaud，1854 – 1891）所说，不是“我说话”，而是“话说我”。这样，诗人在此就现代汉语作出了自己的与传统语言观不同的理解：在现代汉语“母亲”面前，个人并非能动的主体，而是被动的主体，即这个主体是被语言本体预先地规定了的。

同时，“语文的本身/像母亲”，还可能具有另一种含义。它是对思想与语言这对古老的对立范畴的一种新解：语言本身并不是思想之子，而就是思想之母。语言如母亲，她让思想真正成为被表达出来的思想，或让思想经过表达而最终成为它自身。如果没有语言，思想就不可能存在。在这个意义上不妨说，思想正是在语言中生成的，甚至是被语言创造成的。这使我们不禁想起英国唯美主义者王尔德（Oscar Wilde，1856 – 1900）于一个世纪前说出的名言：“语言是思想的父母，而不是思想的产儿”[2]。海子在此表达了与西方诗人相近的语言本体观。但对他而言，真正重要的问题应是现代汉语自身的症候：它还能真正像母亲那样总能以无尽的语言流而教我们说话吗？即它还能真正成为我们的“母语”吗？对于人来说，说话到底有多重要呢？能说话，并不是简单地指能够掌握一种“工具”。能说话，就是能通过语言实现与自身存在的原初认同，把自身与世界区分开来，从而确立自己在世界中的位置。因此，说话是人的生存中最重要的大事，是大事中的大事。

如果说汉语本体如母，教会个体说话，那么，个体在自己的实际生存中又怎样说话、或说出怎样的话呢？诗人接着说，“在河畔/在经验之河的两岸/在现象之河的两岸”。这里的“河”可以理解为个体日常感性存在，这是人的感性欲望横流的世界。“经验之河”和“现象之河”是一个意思，指个体感性欲望世界。而汉语则不是要让人沉沦于这个欲望之河，而是要跨越它：既为它划界，又越出于它的限定之上。正是凭借汉语，个体才能够规定自己的经验或现象世界的界限，也能够跨越它而升腾入某种自

由之境。

如此，个体的说话就正如欲望之河两岸盛开的“花朵”一样。“花朵像柔美的妻子/倾听的耳朵和诗歌/长满一地”。正是由于能够跨越日常感性存在之河，我们所实际地说出的话才会如这河两岸盛开的“花朵”一样。它是我们的冥暗的生命流侧畔偶尔开放的鲜亮和明朗。没有它，我们就会永受黑暗的熬煎。“花朵”这一隐喻不再指汉语本体，而是汉语本体在个体行为中的具体化形态。这一具体的生命之“花”对于我们每个个体，就像“柔美的妻子”之于我们一样。“柔”指柔和或柔韧，柔而不软；“美”指纯美、美丽、美而不媚。既“柔”且“美”，个体语言正具有这两种属性。在诗人的想象中，这般“柔美”的个体语言花朵，就像“倾听的耳朵和诗歌”一样，“长满一地”。用“倾听的耳朵”进一步比喻“花朵”，准确且传神，表明个体语言担负着“倾听”个体在世界中的生存状态的重大使命。欲望之河两岸盛开的柔美花朵，当然需要和能够倾听这河里昼夜不息的此起彼伏的涛声。而这样如妻子般柔美的语言花朵，不正就是“诗歌”吗？“倾听的耳朵和诗歌”，在这里实际上起着相互比喻或阐释的作用。“倾听的耳朵”这一形象，由“花朵”形象转喻而来，而由“倾听的耳朵”再过渡到“诗歌”，就顺理成章了。诗如倾听耳朵，时刻专注地倾听着来自个体欲望之河的微妙波澜。

它“倾听受难的水”。“受难的水”在哪里？看来得联系诗的《语言和井》这一标题去理解。“井”一直在诗中未明确出现，它是否就是那盛满“受难的水”的深层隐秘处所呢？当然，它在这里具有一种寓意。而“受难的水”可以理解为个体的深厚的感性欲望之河，进而代表挣扎在日常感性欲望之河的个体(自我)，那芸芸众生。自我面对自己的不可遏止的、难以满足的感性欲望流，不正时常如“受难的水”那般焦虑、茫然吗？这里传达了与弗洛依德“焦虑的自我”理论相近的考虑：面对来自“下面”(井)的欲望的冲击和来自上面的社会理性的压抑这两面夹击，自我必然会总是处在“受难”的境地。诗的任务不是别的，就是“倾听”这来自“井”下的“受难的水”，即人在日常感性欲望的世界苦苦挣扎的状况。

最后一句说“水落在远方”。“远方”是海子诗反复出现的

重要形象。诗人似乎总是对“近处”失望，而把忧郁与想象的目光投向“远方”。确实，一个不对近处失望的人是不会轻易放弃近景而把目光投向遥远的“远方”的。在《九月》(1986)里他想象，“目击众神死亡的草原上野花一片，远在远方的风比远方更远”。“远方”难道正是失意人的新的希望所在?然而，诗人清楚，“远方只有在死中凝聚野花一片/明月如镜　高悬草原　映照千年岁月/我的琴声呜咽　泪水全无/只身打马过草原”。“远方”是与“死亡之野花”紧紧地联结在一起的，那是“死亡”之“野花”盛开的草原。在题为《远方》(1988)的诗里他索性坦承：“远方除了遥远一无所有”，“更远的地方　更加孤独/远方啊　除了遥远　一无所有”，“这些不能触摸的　远方的幸福”，“远方的幸福　是多少痛苦”。显然，在诗人的想象中，“远方”代表着一种“幸福”，但那是与“痛苦”始终相伴的“幸福”，因而是“痛苦的幸福”或“幸福的痛苦”。在《黑夜的献诗》(1989)中，诗人说：“你从远方来，我到远方去/遥远的路程经过这里/天空一无所有/为何给我安慰”。“远方”代表着“我”和“你”的归宿，但那是与茫茫无尽期的“遥远的路程”和“一无所有”联系在一起的。所以，“远方”是诗人想象的一个遥远的内心空间或场所，在那里，人生的希望与失望、生与死、幸福与痛苦等总是紧密相伴、不可分离地联系在一起的。“水落在远方”，则是说，在诗的语言述说中，个体感性欲望之流的某一断片仿佛骤然间从整个河流中抽出身来，沉落到一个超然的固定场所，在那里尽情打开自己的希望与失望、生与死、幸福与痛苦等种种可能性。

这样，这首诗全力关注的是汉语本体问题及其具体呈现问题。如果说汉语本体如“母亲”教人说话，那么，具体的汉语现象(诗)则如“花朵”、如“妻子”，时刻“倾听”个体感性欲望之流的微妙波澜，而正是在这种语言倾听中，个体感性欲望流的断片得以被挪置到一个超然空间中展现其丰富的可能性。海子在这里实际上提出了对于现代汉语诗歌至关重要的本性问题，显示出诗人内心难以抑制的汉语本体焦虑。这种现代汉语本体问题的提出，意味着人们的现代汉语焦虑已从古今、中西和雅俗等再现的焦虑转向现代汉语本身的深层焦虑。如果说，再现的焦虑主要

考虑被再现的社会现实问题(内容)，那么，现代汉语本体的焦虑则突出那借以再现现实的现代汉语本身(形式)。这体现出从汉语再现焦虑到汉语本体焦虑的转换。

二 如歌的诗，或诗人中的歌者

海子不仅以诗叩探汉语本体问题，而且以自己的大量诗作实际地在现代汉语形象方面作出了卓越建树。这种卓越建树自然可以见仁见智，但在我们看来，它就集中地和突出地表现在海子对汉语“歌诗”传统的复活上。海子的诗往往无法以通常诗所依赖的阅读代码去理解。它的理解“平面”需要一种特殊的“想象的跳跃”才能达到，这种“跳跃”使我们跨过平常诗的想象层面而进入似乎是超常的境界。那是一个与众不同的与“歌”相伴、以“歌”为途、甚至以“歌”为本体的类似“神话”的境界。所以，“歌”是我们叩探海子诗的一个合适门径。人们知道，汉语诗歌最初就是歌、乐、舞三位一体的艺术。可以说，“歌”或“歌唱”因素是属于汉语诗的本体的因素。《诗经》便是如此。它后来分化成歌诗、舞诗、弦诗和诵诗四类，自此以后，才有了与歌、乐、舞分离而专供口头朗诵或援引的诗即“诵诗”。即便如此，与“歌”相伴的诗歌传统即“歌诗”形式仍然保留了下来，如唐诗和宋词常常是合乐吟诵并伴以舞蹈。而在现代汉语取代古代汉语而登上主流宝座以来，现代“新诗”即现代汉语诗就主动挥刀斩断了这种似乎是陈旧而僵化的“歌诗”传统链条。诗与“歌”分离了，成了仅供朗诵而不能“歌”的诗即“诵诗”。于是，与“歌”相连的那些属于汉语本体的诗歌意味，也就必然地飘逝而去了。当然，“诵诗”是现代汉语诗所不得不遭遇的一个不能更改的和不可逆转的现实宿命，这根本上是由现代日益专门而细密的文化角色分工所决定的。说它是一种“进步”未尝不可，但进展到80年代，这种“进步”所付出的代价已到了必须认真追究的时候了。

海子想必敏锐地领悟了这种时代要求，作出了自己的独特努力。他诚然不可能逆此“诵诗”潮流而动，他写的自然都是“诵

诗”，即今天意义上的诗。但是，他却注意领悟、复活古代汉语诗歌的“歌诗”传统，并把它灌注进自己的诗中，使其再现“歌”的某些精神或意味。于是，我们读到了一首首如歌的诗。海子自己就常常在诗里表示。“我把包袱埋在果树下/我是在马厩里歌唱/是在歌唱”，“木床上病中的亲属/我只为你歌唱”（《歌或哭》）。“走在路上/放声歌唱/大风刮过山冈/上面是无边的天空”（《黑夜的献诗》，1989.2.2）。他在诗里每每提及“诗”时总是称“诗歌”，可以说无意地流露出他对诗的歌唱本体的追寻热情。如歌的诗，当然不是说海子把自己的诗配以乐曲而供歌唱，而是说海子的诗常常就像歌唱一样，或者就显示出歌唱的意味来。如果这一观察被证明是确实的，那么就意味着说，在现代汉语诗人中，海子的诗歌才真正配称为“诗歌”。这是真正的、名副其实的“诗”中之“歌”。

而这一“如歌”或“诗歌”特点正是由海子诗的独特的语言修辞方式披露出来的。而特别能从总体上体现这种“如歌”特色的，是他那些具有“大说”气势和“神话”风貌的长诗，如《土地》和《太阳》等。《土地》热情歌颂大地、太阳、妇女、酒、果实、泉水、麦地和王等等，其中直接设置了“歌队长”和“众使徒”等角色，从而形成明确的“歌诗”风格。海子自己这样解释说：“在这一首诗《土地》里，我要说的是，由于丧失了土地，这些现代的漂泊无依灵魂必须寻找一种替代品——那就是欲望、肤浅的欲望。大地本身恢宏的生命力只能用欲望来代替和指称，可见我们已经丧失了多少东西。在这一首诗里，与危机的意识存在，我写下了四季循环。对于我来说，四季循环的不仅是一种外界景色、土地景色和故乡景色，更主要是一种内心冲突，对话与和解。在我看来，四季就是火在土中生存、呼吸、血液循环、生殖化为灰烬和再生的节奏。我用了许多自然界的生命来描绘（模仿和象征）他们的冲突，对话与和解。这些生命之兽构成四季循环、土火争斗的血液字母和词汇———句话，语言和诗中的元素。他们带着各自粗糙的感情生命和表情出现在这首诗中。豹子和粗糙的感情生命是一种原生的欲望和蜕化的欲望杂陈。狮子是诗。骆驼是穿越内心地域和沙漠的负重的天才现象。公牛是虚假和饥饿的外壳。马是人类、女人和大地的基本表情。玫瑰与羔羊是

赤、赤子之心和天国的选民——是救赎和感情的导师。鹰是一种原始生动的诗——诗人与天国合一时代的诗。王就是王。石就是石。酒就是酒。家园依然是家园，这些全是原始粗糙的感性生命的表情。”[3]在他看来，自然的四季循环并非只是与人类无关的“外界景色、土地景色与故乡景色”，而实质上与人类的“内心冲突，对话和和解”息息相通——“四季就是火在土中生存、呼吸、血液循环、生殖化为灰烬和再生的节奏”。注意，这里把四季循环理解为“节奏”，正表明了诗人在《土地》中的基本追求：要以“歌诗”形式通过对四季循环的生生不息的“节奏”的刻划，谱写气势“恢宏”的人类与自然的冲突、对话与和解之歌。而诗中出现的自然界种种“生命之兽”（如豹子、狮子、骆驼、公牛等），则是这支曲歌所据以写的“血液字母和词汇”或“元素”。

《太阳》则是精心安排了各种歌唱角色和组合，包括歌剧式“大合唱”。而其中反复出现“我走到（了）人类（的）尽头”句式，其回环复沓效果是显而易见的。“我走进比爱情更黑的地方”，一种无形的内在压力逼迫着“我”，“我必须向你们讲述在那最黑暗的地方/我所经历和我所看到的/我必须向你们讲述/在空无一人的太阳上/我怎样忍受着烈火/也忍受着人类灰烬”。此时，“我”就自觉地充当起“歌者”角色来：“上帝你双手捧着我像捧着灰烬/我要在我自己的诗中把灰烬歌唱/变成火种。与其死去！不如活着！/在我的歌声中，真正的黑夜来到/一只猿在赤道中央遇见了太阳”。正如论者恰当地指出的那样：“海子的长诗《太阳》的声音节奏，显得分外引人注目。这是一部多声部的复调诗歌。重要的不在于由‘盲诗人’、‘太阳王’、‘猿和鸣’和‘合唱’等各章所组成的诗剧形式，而在它的声音原则。……全诗浑然如一部交响乐，节奏、速度、音色和力度的对比与交替，如同双簧管与钢琴、长号与打击乐，其强弱的比照不仅存在于各部分之间，而且贯穿全诗始末。它们的收缩与扩张所具的均衡性，既暗示出生存与死亡的轮换回性质，又适应着诗人声音呼吸的内在节奏”[4]。

可以说，海子的这些长诗完完全全地在“诵诗”的结构中复活了古典“歌诗”风格。当然这里的西方诗歌影响（如荷马等）也

是值得注意的（需另行讨论）。可以简捷地说，海子在现代汉语诗歌丧失“歌诗”精神的危机境遇中，不无道理地借助西方史诗或神话诗之镜，深切地追溯和体会中国古典诗歌的“歌诗”传统，并且在长诗中尝试性地加以呈现。

如果说，海子长诗中“如歌”风貌是显而易见的，因而已无需多说，那么，问题在于，这种“如歌”风貌是否会同样体现在他的那些数量众多的抒情短章中呢？回答应当是肯定的。我们来看他的《亚洲铜》（1984）。全诗如下：“亚洲铜，亚洲铜/祖父死在这里，父亲死在这里，我也会死在这里/你是唯一的一块埋人的地方//亚洲铜，亚洲铜/爱怀疑和爱飞翔的鸟，淹没一切的是海水/你的主人却是青草，住在自己细小的腰上，/守住野花的/手掌和秘密//亚洲铜，亚洲铜/看见了吗？那两只白鸽子，它们是屈原遗落在沙滩上的/白鞋子/让我们——我们和河流一起，穿上它们吧//亚洲铜，亚洲铜/击鼓之后，我们把在黑暗中跳舞的心脏叫做月亮/这月亮主要由你构成。”这时的“亚洲铜”显然是诗的中心形象。它究竟意味着什么，是需要仔细品味的，但无论如何，它是海子的奇特想象的产物。对我们来说，重要的是它所呈现的汉语形象的特点。全诗由4段组成，而“亚洲铜”三个字在各段的开头都两次反复出现，总共反复达8次。这种反复究竟意味着什么？其实，从汉语语音形象考虑，它所起的很大程度上正是“歌”所需要的回环复沓作用：反复述说“亚洲铜”三字，既是“歌”的回环形式所需要的，更加强了音节效果。因为，“铜”（Tong）字念起来音调浑厚、悠长，它的反复出现可以使诗回荡着一种特殊的旋律。这有些类似于汪曾祺小说《幽冥神》结尾的六次反复句“东——嗡……嗡……嗡……”，以及最后的句子“承天寺的钟，幽冥的神。/女性的钟，母亲的钟……”，它们同押“ong”，构成了“歌”的宏亮、浑厚而又绵绵不尽的回环氛围。海子在这里反复说“亚洲铜”，主要目的正是要使诗具有“如歌”的韵味。难怪谢冕称赞这诗“以歌谣的明亮写出了丰厚的意蕴”[5]。

与此相应，全诗各处都注意追求“歌”的效果。诗的四段中，前后两段各为3行，而中间两段各为5行，显出了“歌”的对称性组合。“祖父死在这里，父亲死在这里，我也将死在这里”，

这样的反复或排比同样为的是渲染的“歌”的氛围。至于“爱怀疑和爱飞翔的是鸟，淹没一切的海水”，“你的主人却是青草，住在自己细小的腰上”，“守住野花的/手掌和秘密”等句子，都在追求句式的对称、整齐，显示了节奏和韵律方面的特殊考究。诗人用“屈原遗落在沙滩上的/白鞋子”比喻两只“白鸽子”，并用“黑暗中跳舞的心脏”比喻“月亮”，这两个绝妙的辞格形象使全诗之“歌”有了恰当的歌唱对象。

可以说，正是由于对“如歌”效果的明确追求，这首诗在汉语形象的创造上显出了成功。它使人感受到现代汉语本身所蕴藏的节奏和韵律之“美”，而这种“美”是古代汉语之“美”所无法涵盖和替代的，是汉语在现代所特有的新的美质的体现。

《打钟》则同这首诗有相似之处：“打钟的声音里皇帝在恋爱/一枝火焰里/皇帝在恋爱//恋爱，印满了红铜兵器的/神秘山谷/又有大鸟扑钟//打钟的声音里皇帝在恋爱/打钟的黄脸汉子/吐了一口鲜血/打钟，打钟/一只神秘生物/头举黄金王冠/走于大野中央//我是你爱人/我是你敌人的女儿/我是义军的女首领/对着铜镜/反复梦见火焰/钟声就是这枝火焰/在众人的包围声中/苦心的皇帝在恋爱”。这里通过“打钟的声音里皇帝在恋爱”(或“皇帝在恋爱”)一句的四次反复，造成一种“歌”的回环复沓效果；而“打钟”(dazhong)一词也尤其有助于突出音节的宏亮、浑厚和悠长。

这样的诗在海子诗作中并不鲜见。《九月》(1986)这样说：“目击众神死亡的草原上野花一片/远在远方的风比远方更远/我的琴声呜咽　泪水全无/我把这远方的远归还草原/一个叫木头一个马尾/我的琴声呜咽　泪水全无//远方只有在死亡中凝聚野花一片/明月如镜　高悬草原　映照千年岁月/我的琴声呜咽　泪水全无/只身打马过草原”。反复三次运用“我的琴声呜咽　泪水全无”句式，既是出于语气上的强调，更是出于歌唱上的回环要求。

《海子小夜曲》(1986.8)写道：“以前的夜里我们静静地坐着/我们双膝如木/我们支起了耳朵/我们听得见平原上的水和诗歌/这是我们自己的平原、夜晚和诗歌//如今只剩下我一个/只有我一个双膝如木/只有我一个支起了耳朵/只有我一个听得见平原

上的水/诗歌中的水/在这个下雨的夜晚/如今只剩下我一个/为你写着诗歌/这是我们共同的平原和水/这是我们共同的夜晚和诗歌/是谁这么说过　海子/要走了　要到处看看/我们曾在这儿坐过”。这首诗可以说全由“歌”的旋律构成,它与其说是在“诵”,不如说是在“唱”。“……我们……我们……我们……我们……”四句，显出层层递进关系；紧接着，“这是我们自己的平原、夜晚和诗歌……”及以下几句，则是对上面四句的回环呈现；接下来又在“平原……”等字样之前加入“共同的”修饰语，从而出现了“这是我们共同的平原和水”和“这是我们共同的夜晚和诗歌”的句式，这显然是前面句式的变式，属于变式反复。而首尾两行，中心是反复述说“坐”的动作，达到首尾照应的目的。“我们”那时是静静地“坐”着，静坐着聆听夜晚的草原宁静安详，水声潺潺，而自己内心则诗歌灵感奔涌，仿佛刹那间飞升到一个无比空灵而动人的交融境界。那该是多么令人怀念的“我们自己的平原、夜晚和诗歌”之夜!但美好的东西总不能长久。诗人不得不感叹，“如今只剩下我一个/只有我一个双膝如木/只有我一个支起了耳朵/只有我一个听得见平原上的水/诗歌中的水/在这个下雨的夜晚/如今只剩下我一个”。但孤独尤其是一种创造的境界。正是在孤独中我执著地“为你写着诗歌”，为你“歌唱”，歌唱那为我们所“共同”地拥有的必将载入永恒的内心体验——静坐着聆听“平原”、“水”、“夜晚”和“诗歌”，它们仿佛至今仍在我们内心沽沽流淌。这样的内心境界，能不让诗人尽情歌唱?此时，似乎只有“歌诗”而不是“诵诗”，才能尽情显示诗人的内心体验。

《秋》(1987)说：“秋天深了，神的家中鹰在集合/神的故乡鹰在言语/秋天深了，王在写诗/在这个世界秋天深了/该得到的尚未得到/该丧失的早已丧失。”这首短歌似乎完全是按照“歌”的结构来安排的。“秋天深了”被反复咏叹3次，“神的家中鹰在集合”与“神的故乡鹰在言语”构成整齐的对仗句，而最后两句箴言式句子“该得到的尚未得到”和“该丧失的早已丧失”在字数上和语义上都同样完全对仗起来，从而使诗音节整齐，富于韵味。而这一切都有力地烘托出中心句的意义：“王在写诗”。“王”是诗人在若干诗里反复咏叹的一个自我的形象。《夜色》

(1988.2.28)："在夜色中/我三次受难：流浪、爱情、生存/我有三种幸福：诗歌、王位、太阳"，对他来说，现实的流浪、爱情和生存仅意味着"受难"，而通过诗歌获取"王位"、做诗坛"太阳"，才是唯一的"幸福"。当然，这"王"不是世俗或现实意义上的最高统治者，而是相当于中国古人所谓"素王"，即思想或精神界之最高领袖，"无冕之王"，真正意义上的诗人是不可能在现实中做"王"的，那就改在诗歌王国里做一种的"素王"——"诗王"吧！这反映出海子的诗的最高理想，体现了他对自己诗的成就的高度自信(或自我膨胀?)。这里，"秋天深了"、"神的家"和"鹰的集合"及"鹰在言语"等形象构成了"王在写诗"的总体的条件和氛围。然而，这是怎样一个"诗王"呢？诗的最后两句"该得到的尚未得到/该丧失的早已丧失"，却非但没有显示出作为"诗王"的至乐或幸福，而是表述了深重的悲叹：那真正实质意义上的诗歌王位(诗人向往的"幸福")并没有获得(即该得到的尚未得到)，而诗人处处遭遇的却总是他清楚必定会遭遇的"三次受难：流浪、爱情、生存"(即"该丧失的早已丧失")。所以，"王在写诗"不过是诗人自己建造出来一种瞬间幻觉，而这种瞬间幻觉随即又遭到自己的无情拆解。《西藏》(1988.8)一诗更清楚地表达了这种自我拆解："一切孤独的石头坐满整个天空/没有任何泪水使我变成花朵/没有任何国王使我变成王座"。"我"还不过只是有一个可能成为但尚未成为"王"的"王子"而已。"深夜中　火王子　独自吃着石头　独自饮酒"(《雪》，1988.8)。这个"王子"却是缺少欢乐的，总是与孤独和忧郁相伴。所以，《秋》可以视为一个幻想成为诗歌之"王"的"王子"的"悲歌"。

《日记》(1988.7.25.)写道："姐姐，今夜在德令哈，夜色笼罩/姐姐，我今夜只有戈壁//草原尽头我两手空空/悲痛时握不住一颗泪滴/姐姐，今夜我在德令哈/这是雨水中一座荒凉的城//除了那些路过的和居住的/德令哈……今夜/这是唯一的，最后的，抒情。/这是唯一的，最后的，草原。//我把石头还给石头/让胜利的胜利/今夜青稞只属于她自己/一切都在生长/今夜我只有美丽的戈壁　空空/姐姐，今夜我不关心人类，我只想你"。这是一首感人肺腑的悲歌。"姐姐"反复出现4次，既是强调的"我"

所倾诉的对象，又是要通过回环复沓以便增强“如歌”效果。同时，反复出现的还有“姐姐，今夜我……”句式，“这是唯一的，最后的……”句式，以及叠字词“空空”。当然，更仔细地区分，还可以找出“今夜……今夜……今夜……”排比句式。至于地名“德令哈”被反复强调，可能是出于音节上的考虑，突出“de - ling - ha”三字的音节开合效果。总之，整首诗的歌唱效果是十分显著的。

从上述“如歌”效果的追求上，可以见出，海子诗在汉语形象上的建树，是主要体现在语音形象方面的。或者说，对语音形象中的“如歌”方面的追求，构成了海子在汉语形象上的尤其独特的特色。当然，海子在汉语形象的其他方面也成就不少。

他善于创造新奇别致的辞格形象，如比喻。前面提及的比喻“那两只白鸽子，它们是屈原遗落在/沙滩上的白鞋子/让我们——我们和河流一起，穿上它们吧”,就不仅令人感觉新奇别致，而且意味深长。诗人来到河边，凝视茫茫河面，不仅遥想起沉江而去的千古诗人屈原的当时情形。在这种想象中，映入诗人眼帘的在沙滩上追逐嬉戏纯洁而美丽的“白鸽子”，就无形中化身为屈原当年“遗落”下的一双“白鞋子”。这寄寓着屈原的不朽诗魂的“白鞋子”，不正是今日诗人进入原初生存境界、追究那消失的隐秘诗意的绝好向导吗?那好，“让我们——我们和河流一起，穿上它们吧”!我们顺着历史之河去追寻中华文化的源头活水吧!于是，通过“白鸽子”—“白鞋子”的巧妙象喻，诗歌的现实与历史、文化的现实与历史就在刹那间消弥鸿沟，而形成了沟通。或许可以相信，在不久的将来，这一比喻应在现代诗歌中被奉为经典之一。

海子的《麦地》可以说充满着精妙的比喻(其实，诗本质上都可以说是一种对世界比喻性描述，只是比喻在这里表现得尤其突出，需要专门指出)。作为酷爱歌唱“麦子”和“麦地”的诗人(人称“麦地诗人”)，在他在这里显示了自己的丰富想象力。“月亮下/连夜种麦的父亲/身上像流动金子”，用“流动金子”来比喻种麦的父亲身上沐浴和闪耀着的金黄色光芒，使人不由得进而领悟出“播种麦了”对于人类来说犹如“播种金子”的深刻道理。“看麦时我睡在地里/月亮照我如照一口井/家乡的风/家

乡的云/收聚翅膀/睡在我的双肩”，这里说“我”如“一口井”深置于麦地之中，沐浴在月光之下，似乎家乡的微风和彩云都如鸟儿一般“收聚翅膀”，栖息在“我的双肩”之上。这该是“麦地诗人”所神往的一幅美妙的家园画图啊！“麦浪——天堂的桌子/摆在田野上/一块麦地”，田野上那片令人欣喜而沉醉的无边无际的黄澄澄麦浪，不就像诗人梦寐以求的“天堂”中的神圣餐桌吗？“麦浪”，那是“神”所赐予的“圣餐”。在诗人的动情的想象中，似乎这一珍贵画卷只应天堂有，人间那得几回见！“收割季节/麦浪和月光/洗着快镰刀”，到了收割季节，那在皎洁月光下翻滚起伏的金黄麦浪，不时发出愉快的“哗哗”声，像是收割的镰刀在不停地擦洗着，磨砺着，预备庄严的收获仪式的来临。而收麦时节是尤其庄严神圣的。这是怎样的一种庄严神圣时刻呢？诗人用了如下比喻：“收麦这天我和仇人握手言和/我们一起干完活/合上眼睛，命中注定的一切/此刻我们心满意足地接受/妻子们兴奋地/不停用白围裙/擦手”。这显然是恩仇泯灭、合家团圆的“心满意足”时刻。不仅如此。诗人进一步想象说，“这时正当月光普照大地。/我们各自领着/尼罗河、巴比伦河或黄河/的孩子在河流两岸/在群蜂飞舞的岛屿或平原/洗了手/准备吃饭”。这被比喻为“世界大同”这极其庄严而神圣时刻！这些比喻当然不是为简单的写景和抒情而设，因为，这些景致和情感是很难在现实中一一印证的；不如说，它们要共同服务于一个目标的：创造一幅令人如此欢欣鼓舞和沉醉痴迷，以致禁不住要“放声歌唱”的麦地画卷。由于如此，全诗似乎成了一曲关于神圣麦地的“欢乐颂”。显然，比喻在海子这里仍是服从于“如歌”效果的创造的。

这样，我们不得不说，海子的诗与其说是写出来的，不如说是“唱”出来的，正是由于海子的“放声歌唱”，汉语形象得以在现代重现“歌”的风貌，现代汉语诗歌也因此而重现“歌”的魅力！在这个意义上，海子是在现代汉语语音形象上作出了不可替代的重要贡献的杰出诗人。海子的诗，如歌的诗；海子，诗人中的歌者。现代诗人啊，你大胆地放声歌唱吧；在歌唱中你才会重新品尝汉语的源头活水、领略生存的美的旋律！这或许正是海子给我们的一个启示吧？

注释：

(1) 见《文论报》1998年4月16日韩小蕙文《后新诗潮诗人说：不是我们写得不好……》。

(2) 王尔德《作为艺术家的批评》(1890)，据《唯美主义》，中国人民大学出版社1988年版，第158页。

(3) 海子：《诗学：一份提纲》，据吴思敬编选《磁场与魔方——新潮诗论卷》，北京师范大学出版社1993版，第186-187页。

(4) 程光炜：《实验诗歌及其生命形式》，据吴思敬编选《磁场与魔方——新潮诗论卷》，北京师范大学出版社1993版，第289页。

(5) 谢冕：《美丽的遁逸——论中国后新诗潮》，据吴思敬编选《磁场与魔方——新潮诗论卷》，北京师范大学出版社1993版，第220页。

附录

遗诗遗文

春天，十个海子全部复活
在光明的景色中
嘲笑这一个野蛮而悲伤的海子
你这么长久地沉睡究竟为了什么？

春天，十个海子低低地怒吼
围着你和我跳舞，唱歌
扯乱你的黑头发，骑上你飞奔而去，尘土飞扬
你被劈开的疼痛在大地弥漫

在春天，野蛮而悲伤的海子
就剩下这一个，最后一个
这是一个黑夜的孩子，沉浸于冬天，倾心死亡
不能自拔，热爱着空虚而寒冷的乡村

那里的谷物高高堆起，遮住了窗户
他们把一半用于一家六口人的嘴，吃和胃
一半用于农业，他们自己的繁殖
大风从东刮到西，从北刮到南，无视黑夜和黎明
你所说的曙光究竟是什么意思

——海子遗诗《春天，十个海子》

村　　庄

海　子

村庄，在五谷丰盛的村庄，我安顿下来
我顺手摸到的东西越少越好！
珍惜黄昏的村庄，珍惜雨水的村庄
万里无云如同我永恒的悲伤

黎明：一首小诗

海　子

黎明
我挣脱
一只陶罐
或大地的边缘

我的双手　向着河流飞翔
我挣脱一只刻划麦穗的陶罐太阳
我看见自己的面容　火焰
在黎明的风中飘忽不定

我看见自己的面容
火焰　像一片升上天空的大海
像静静的天马
向着河流飞翔

春　天

海　子

你迎面起来
冰雪消融
你迎面起来
大地微微颤栗

大地微微颤栗
曾经饱经忧患
在这个节日里
你为什么更加惆怅

野花是一夜喜筵的酒杯
野花是一夜喜筵的新娘
野花是我吻的一双嘴唇
野花是我包容新娘的彩色屋顶

白雪抱你远去
全凭风声默默流逝
春天啊
春天是我的品质

夜晚　亲爱的朋友

海　子

在什么树林、你酒瓶倒倾
你和泪饮酒、在什么树林、把亲人埋葬

在什么河岸、你最寂寞
搬进了空荡的房屋、你最寂寞、点亮灯火

什么季节、你最惆怅
放下了忙乱的箩筐
大地茫茫、河水流淌
是什么人掌灯、把你照亮

哪辆马车、载你而去、奔向远方
奔向远方、你去而不返、是哪辆马车

麦地　或遥远

海　子

发自内心的困扰　饱含麦粒的麦地
内心爆裂
麦粒在手上缠绕

麦粒　大地的裸露
大地的裸露　在家乡多孤独
坐在麦地上忘却粮仓　歉收或充盈的痛苦
谷仓深处倾吐一句真挚的诗　亲人的询问

幸福不是灯火
幸福不能照亮大地
大地遥远　清澈镌刻
痛苦
海水的光
映照在绿色粮仓
鱼群撞动

沙漠之上的雪山
天空的刀刃
冰川　散开大片羽翼的光
大片的光　在河流上空　痛苦的飞翔

秋 天

海 子

你带来水　酒瓶和粮食

秋天　千里内外
树叶安睡大地
果实沉落桶底
发出闷闷声响

让镰刀平放
丰收的草原

秋天的水　上升
直到果实　果实
回声似的对称的乳房

秋天　丰收的篮子
天堂的篮子
盛放——“果实”
病床头刻划的
阿拉伯或恒河
的永久文字！

而鱼唱着　梦着　村落

水离开了形状
离开了手

回声
这只是两只丰收的篮子　彼此对称
乳房
手

野　　花

海　子

野花
和平与情歌
的村庄。
女儿的女儿
野花

中国丁香的女少！
在林中酣睡
长发似水
容貌美丽无比
你是囚禁在一里面褐色星球上孤独的情人！

野兽的琴！各色小鸟秘密的隐衷！大地彩色的屋顶！
太小太美
如心

心啊　雨和幸福
的女儿
水滴爱你
伴侣爱你
野花自己也爱自己。

美丽白杨树

海　子

灵魂像山腰或山顶四只恼人的蹄子
移动步履，幻变无常的人类
可还记得白色的杨树　平静而美丽

可还记得　一阵雷声　自远方滚来
高高的天空回荡天堂的声响

幻变无常的人类　可还记得
闪电和雨水中的　白色杨树

在你的河岸上　女人　月亮　马　舟…而去
四只蹄子在你的河岸上
拥有一间雪中的屋子　婚姻　或一面镜子
这就是大地上你全部的居所

难忘有一日歇脚白杨树下
白色美丽的树！
在黄金和允诺的地上
陪伴花朵和诗歌　静静的开放　安祥的死亡

美丽的白杨树　这是一位无名的诗人
使女儿惊讶　而后长成幸福的主妇　不免终老于斯

这是一位无名的诗人使女儿惊讶
美丽的白杨树
这多像弟弟和父亲对她们的忠实。

北方的树林

海　子

槐树在山脚开花
我们一路走来
躺在山坡上　感受茫茫黄昏
远山像幻觉　默默停留一会

摘下槐花
槐花在手中放出香味
香味　来自大地无尽的忧伤
大地孑然一身　至今仍孑然一身

这是一个北方暮春的黄昏
白杨萧萧　草木葱茏
淡红色云朵在最后静止不动
看见了饱含香脂的松树

是啊，山上只有槐树　杨树和松树
我们坐下　感受茫茫黄昏
莫非这就是你我的黄昏
麦田吹来微风　顷刻沉入黑暗

晨雨时光

海　子

小马在草坡上一跳一跳
这青色麦地晚风吹拂
在这个时刻　我没有想到
五盏灯竟会同时亮起

青麦地像马的仪态　随风吹拂
五盏灯竟会一盏一盏的熄灭

往后　雨会下到夜深　下到清晨
天色微明
山梁上定会空无一人

不能携上路程
当众人齐集河畔　高声歌唱生活
我定会孤独返回空无一人的山峦。

昌平柿子树

海　子

柿子树
镇子边的柿子树

枝叶稀疏的秋之树
我只能站在路口望着她

在镇子边的小村庄
有两棵秋天的柿子树

柿子树下
不是我的家

秋之树
枝叶稀疏的秋之树

枫

海　子

广天一夜
暖如血。

高寒的秋之树
长风千万叶
暖如血

一叶知秋
(秋住北方——
青涩坚硬
火焰闪闪的少女
走向成熟和死亡)

多灾多难多梦幻
的北国氏族之女
镰刀和筐内
秋天的头颅落地
姐妹们血迹殷红

北国氏族之女
北国之秋住家乡
明日天寒地冻

日短夜长
路远马亡。

北国氏族之女
一火灭千秋。
虽果亡树在。

北国氏族之女
——柿子和枫
相抱于此秋天
刀刃闪闪发亮
人头落地　血迹殷红
一只空空的杯子权做诗歌之棺
暖如地血　寒比天风。

野鸽子

海　子

当我面朝火光
野鸽子　在我家门前的细树上
吐出黑色的阴影的火焰。

野鸽子
——这黑色的诗歌标题　我的懊悔
和一位隐身女诗人的姓名

这究竟是山喜鹊之巢还是野鸽子之巢
在夜色和奥秘中
野鸽子　打开你的翅膀
飞往何方？　在永久之中

你将飞往何方？!

野鸽子是我的姓名
黑夜颜色的奥秘之鸟
我们相逢于一场大火

生　　日

海　子

起风了。
太阳的音乐。太阳的马

你坐在近处　坐在远方
像鱼群跟着渔夫。长出了乳房
葡萄牙村庄。长出了乳房
牧羊人的皮鞭。长出了乳房

当我们住在秋天
大地上刮起了秋风
秋天的雨　一阵又一阵
你坐在近处　坐在远方

那时我们多么寂寞
多么遥远啊?

而现在是生日
我点亮烛火点亮新娘的两只耳朵
其他的人和马的耳朵
竖在北方——那一夜的屋顶。

生日(太阳与野花)

海　子

今天是你的生日
太阳是他自己的头。
野花是她自己的诗。

今天是你的生日
我对你说：
你的母亲不像我的母亲。

在月光照耀下
你的母亲是樱桃
我的母亲是血泪

我对天空说
月亮，她是你篮子里纯洁的露水
太阳，我是你场院上发疯的钢铁

今天是你的生日
太阳是他自己的头。
野花是她自己的诗。

在一株老榆树的底下
平原上

流过我的骨头

在猎人夫妻的眼中　在山地
那自由的尸首
淌向何方?

两位母亲在不同的地方梦着我。
两位女儿在不同的地方变成了母亲。
当田野还有百合，天空还有鸟群
当你一张大弓，满袋好箭
该忘记的早就忘记。
该留下的永远留下。

今天是你的生日
太阳是他自己的头。
野花是她自己的诗。

总是有寂寞的日子。
总是有痛苦的日子。
总是有孤独的日子。
总是有极度绝望的日子。
总是有幸福的日子。
然后又再度孤独。
让我俩在不同的家中
或在同一个镇子上酗酒

总是有幸福的日子。
今天是你的生日。
太阳是他自己的头。
野花是她自己的诗。

是谁这么告诉过你，
他说，答应我

忍住你的痛苦
不发一言
穿过这整座城市
远远的走来
去看看他　去看看海子
他可能比你更加痛苦
他在写一首孤独而绝望的诗
　　死亡的诗歌。

他写道：
平原上
流过我的骨头
当高原的人　在榆树底下休息
当姐妹们在榆树底下休息
当猎人和众神
或起或坐，时而相视，时而相忘
当牛羊和牛羊在草上相亲相爱
这一切人和动物
都看见一座悬崖上
牧羊人堕下，额角流血
再也救不活他了。
他写道：
明天
平原上
流过我的骨头。

这时，你要
去看看他。

答应我
忍住你的痛苦
不发一言
穿过这整座城市

那个年轻的牧羊人
也许会被你救活。
你们还可以成亲
在一对大红蜡烛下
这时他就变成了我。

我会在我的胸脯上找到了一切幸福。
红色荷色，羊角，王冠，蜂巢，嘴唇
和一对白色羊儿般的乳房。

我会给你念诗
今天是你生日
太阳是他自己的头。
野花是她自己的诗。

到那时　到那一夜
也可以换句话说：
今天是你生日也是我生日
太阳他自己的头也是野花的头。
野花她自己的诗也是太阳的诗。
他们只有一颗心。

诗学：一份提纲

海　子

一、辩　解

我写长诗总是迫不得已。出于某种巨大的元素对我的召唤，也是因为我有太多的话要说，这些元素和伟大材料的东西总会涨破我的诗歌外壳。为了诗歌本身——和现代世界艺术对精神的垄断和优势——我得舍弃我大部分的精神材料，直到它们成为诗歌。

在这一首诗(《土地》)里，我要说的是，由于丧失了土地，这些现代的漂泊无依的灵魂必须寻找一种代替品——那就是欲望，肤浅的欲望。大地本身恢宏的生命力只能用欲望来代替和指称，可见我们已经丧失了多少东西。

在这一首诗里，与危机的意识并存，我写下了四季循环。对于我来说，四季循环不仅是一种外界景色，土地景色和故乡景色。更主要的是一种内心冲突、对话与和解。在我看来，四季就是火在土中生存、呼吸、血液循环、生殖化为灰烬和再生的节奏。我用了许多自然界的生命来描绘(模仿和象征)他们的冲突，对话与和解。这些生命之兽构成四季循环，土火争斗的血液字母和词汇——一句话，语言和诗中的元素。它们带着各自粗糙的感情生命和表情出现在这首诗中。豹子的粗糙的感情生命是一种原生的欲望和蜕化的欲望杂陈。狮子是诗。骆驼是穿越内心地狱和沙漠的负重的天才现象。公牛是虚假和饥饿的外壳。马是人类、女人和大地的基本表情。玫瑰与羔羊的赤子、赤子之心和天堂的选民

——是救赎和感情的导师。鹰是一种原始生动的诗——诗人与鹰合一时代的诗。王就是王。石就是石。酒就是酒。家园依然是家园。这些全是原始粗糙的感性生命和表情。

还有一层是古典理性主义给我的诗歌带来的语言。他们代表了作为形式文明和思辨对生命的指称，围绕着“道”出现了飞速旋转的先知、实体的车子、法官和他的车子、囚禁、乘客与盲目的宿命的诗人。古典理性主义携带一把盲目的斧子，在失明状态下斫砍生命之树。天堂和地狱会越来越远。我们被排斥在天堂和地狱之外。　我们作为形式的文明是建立在这些砍伐生命者的语言之上的——从老子、孔子和苏格拉底开始。从那时开始，原始的海退去大地裸露——我们从生命之海的底部一跃，占据大地：这生命深渊之上脆弱的外壳和桥；我们睁开眼睛——其实是险人失明状态。原生的生命涌动蜕化为文明形式和文明类型。我们开始抱住外壳。拼命的镌刻诗歌——而内心明亮外壳盲目的荷马只好抱琴远去。荷马——你何日能归?!

二、上帝的七日

在上帝的七日里一定有原始力量的焦虑、和解、对话，他对我命令、指责和期望。

伟大的立法者……

“我从原始的王中涌起　涌现。”

在上帝的七日里一定有幻想、伟大诗歌、流放与囚禁。

让我们先来看看上帝的第六日。

创造亚当实际上是亚当从大地和上帝手中挣脱出来。主体从实体中挣脱出来。男人从女人中挣脱出来。父从母、生从死挣脱出来，使亚当沉睡于实体和万物中的绳索有两条：大地束缚力(死亡意识)与上帝束缚力(奴隶的因素)。好像一个王子，母与父(王与后)是一个先他存在的势力。让我们从米开朗琪罗来看看上帝或王子的束缚力(也就是父亲势力)。

米开朗琪罗塑造了一系列奴隶——从天顶画到塑像，伴随主体(亚当、摩西、统治者)的总是奴隶——除裸体外身无一物的人

——这裸体用以象征艺术家和人类自身。主体与奴隶实际上是合二为一的：这就是创造亚当的进程(所以巨匠 = 上帝 + 奴隶)。

另外，母亲势力：实际上也就是亚当与夏娃的关系。指的是亚当从夏娃中挣脱出来(母亲就是夏娃)，从母体的挣脱(这“母亲”就是《浮士德》中使人恐怖的万物之母)，从大地和“无”中的挣脱。意识从生命的本原的幽暗中苏醒——从虚无的生命气息中苏醒(古典理性文义哲学苏格拉底和老子探讨的起点——当然他们还是以直观的逻辑为起点)，这也是上升时期的精神，在但丁、米开朗琪罗中明确显示。

而相反，创造夏娃是从亚当的挣脱，这是变乱世纪和世纪末的精神：以母为本，彻底意味着人追求母体、追求爱与死的宗教气质。母性原则体现在本世纪造型艺术上十分充分。追求精神、生命与抽象永恒，把形式、装饰和心情作为目标。不是塑造，无视主体形象的完满，而追求沉睡的生命自由。追求瓦解与元素的冥冥心情。这也是敦煌石窟壁画的精神——对于伟大的精神与死的心情的渴望。

本世纪艺术带有母体的一切特点：缺乏完整性、缺乏纪念碑的力量，但并不缺乏复杂和深刻，并不缺乏可能性，并不缺乏死亡和深渊。从卢梭和歌德开始了这场“伟大的自由的片断”——伟大的母体深渊的苏醒(很奇怪，歌德本人却是一个例外：后面会简略谈到)：夏娃苏醒在亚当肋骨的自白。

从希腊文化和艺术复兴那些巨匠的理想和力量中成长起来的却是心情、情感、瓦解、碎片和一次性行动意志的根本缺乏。

浪漫主义王子型诗人们是夏娃涌出亚当，跃出亚当的瞬间(人或是亚当的再次沉睡和疼痛?)卢梭是夏娃最早的咿呀之声……她的自恋与诉说……自然的母体在周围轰响，伸展的立方主义，抽象表现，超现实主义……本世纪这些现代倾向的抽象、矫饰或者元素的造型艺术更是初生女儿和人母夏娃眼神中初次映象：精神本原和心情零乱现象零乱元素的合冶。

……而巨匠和行动创造性的、人格性的、奴隶和上帝的复合体亚当开始沉睡。

父亲迷恋于创造和纪念碑、行动雕刻和教堂神殿造型的壮丽人格。王子是旷野无边的孩子。母性和母体迷恋于战争舞蹈、性

爱舞蹈与抽象舞蹈的深渊和心情，环绕人母和深渊之母(在泰西文明是圣母)。先是浪漫主义王子(详见“太阳神之子”)，后来又出现了一系列环绕母亲的圣徒：卡夫卡、陀斯妥耶夫斯基、凡·高、梭罗、尼采等，近乎一个歌唱母亲和深渊的合唱队，神秘合唱队。

现代主义精神(世纪精神)的合唱队中圣徒有两类：一类用抽象理智、用智性对自我的流放，来造建理智的沙漠之城，这些深渊或小国寡民之极的土地测量员(卡夫卡、梭罗、乔伊斯)；这些抽象和脆弱的语言或视觉的桥的建筑师(维特根施坦、塞尚)；这些近视的数据科学家或临床大夫(达尔文、卡尔、弗洛伊德)，他们合在一起，对“抽象之道”和“深层阴影”的向往，对大同和深渊的摸索，象征“主体与壮丽人格建筑”的完全贫乏，应该承认，我们是一个贫乏的时代——主体贫乏的时代。他们逆天而行，是一群奇特的众神，他们活在我们的近旁，困惑着我们。

另一类深渊圣徒和一些早夭的浪漫主义王子一起，他们符合“大地的支配”这些人像是我们的血肉兄弟，甚至就是我的血。

“我来说说我的血”。

人　活在原始力量的周围。

凡·高、陀斯妥耶夫斯基、雪莱、韩波、爱伦·坡、荷尔德林、叶赛宁、克兰和马洛(甚至在另一种意义上还有阴郁的叔伯兄弟卡夫卡、理想的悲剧诗人席勒、疯狂的预言家尼采)都活在这种原始力量的中心，或靠近中心的地方，他们的诗歌即是和这个原始力量的战斗、和解、不间断的对话与同一。他们的对话、指责和辩白。这种对话主要是一种抒发、抒发的舞，我们大多数的人类民众们都活在原始力量的表层和周围。

在亚当型巨匠那里(米开朗琪罗、但丁、莎士比亚、歌德)又是另外一种情况，原始力量成为主体力量，他们与原始力量之间的关系是正常的、造型的和史诗的，他们可以利用由自身潜伏的巨大的原发性的原始力量(悲剧性的生涯和生存、天才和魔鬼、地狱深渊、疯狂的创造与毁灭、欲望与死亡、血、性与宿命，整个代表性民族的潜伏性)来为主体(雕塑或建筑)服务。歌德是一个代表，他在这种原始力量的洪水猛兽面前感到无限的恐惧(如他听贝多芬的某些音乐感到释放了身上的妖魔)，歌德通过秩序

和拘束使这些凶猛 的元素、地狱深渊和魔法的大地分担在多重自我形象中(他分别隐身于浮士德、梅非斯特——恶魔、瓦格纳——机械理性，荷蒙库阿斯——人造人、海伦、欧福里翁、福尔库阿斯、守塔人林叩斯和女巫的厨房中)，这些人对于歌德来说都是他原始力量的分担者，同时又借他们完成了悲剧主体的造型。歌德通过秩序和训练，米开朗琪罗通过巨匠的手艺，莎士比亚通过力量和天然接受力以及表演天才，但丁通过中世纪神学大全的全部体系和罗马复兴的一缕晨曦(所有人都利用了文明中基本的粗暴感性、粗鄙和忧患——这些伟大的诗歌力量和材料)，这“父亲势力”可与“母亲势力”(原始力量)平衡。产生了人格，产生了一次性行动的诗歌，产生了秩序的教堂、文明类型的万神殿和代表性诗歌——伟大的诗歌：造型性的史诗、悲剧和建筑“这就是父亲主体”。

但凡·高他们活在原始力量中心或附近，他们无法像那些伟大的诗人有幸也有力量活在文明和诗歌类型的边缘，他们诗歌中的天堂或地狱的力量无限伸展，因而不能容纳他们自身。也不会产生伟大的诗歌和诗歌人格——任何诗歌体系或类型。他们只能不懈而近乎单调地抒发。他们无力成为父亲，无力把女儿、母亲变成妻子——无力战胜这种母亲，只留下父本与母本的战争、和解、短暂的和平与对话的诗歌。诗歌终于被原始力量压跨，并席卷而去。

当然，后面我们将要谈到的人类集体创造的更高一层超越父与母的人类形象纪录。他们代表一种人类庄严存在，是人类形象与天地并生。

关于地狱……我将会在以后的岁月里向你们——叙述……底层的神的灵感和灵魂的深层涌泉，代表着被覆盖的秘密的泉源。

在上帝的七日中，我看出第六日已是如此复杂与循环，所以历史始终在这两种互为材料(原始的养料)的主体中滑动：守教与行动；母本与父本；大地与教堂。在这种滑动中我们可以找到多种艺术的根源，如现代艺术根源中对元素的追挖和“变形”倾向即是父本瓦解的必然结果。

创造亚当是人本的——具体的，造型的，是一种劳作，是一次性诗歌行动。创造夏娃是神本的、母本的、抽象的、元素的和

多种可能性同时存在的——这是一种疯狂与疲倦至极的泥土呻吟和抒情。是文明末端必然的流放和耻辱，是一种受难。集体受难导致宗教。神。从亚当到夏娃也就是从众神向一神的进程。

而从母走向父：亚当的创造，不仅回荡滚动着大地的花香，欲情和感性，作为挣脱母体(实体和材料)的一种劳作，极富有战斗、挣扎和艰苦色彩——雕像的未完成倾向。希腊悲剧和意大利文艺复兴是两个典型的创造亚当的过程。带有鲜明的三点精神：主体明朗、奴隶色彩(命运)和挣扎的悲剧性姿态。而且在希腊悲剧和意大利文艺复兴各有巨匠辈出。

从夏娃到亚当的转变和挣扎——在我们祖国的当代尤其应值得重视——是从心情和感性到意志，从抒发情感到力量的显示，无尽混沌中人类和神浑厚质朴、气魄巨大的姿势、飞腾和舞蹈。亚当：之一，荷马的行动力和质朴未凿、他的黎明；之二，但丁的深刻与光辉，之三，莎士比亚的丰厚的人性和力量；之四，歌德，他的从不间断的人生学习和努力造型；之五，米开朗琪罗的上帝般的创造力和巨人——奴隶的体力；之六，埃斯库罗斯的人类对命运的巨大挣扎和努力——当然，这仅仅是一些典型。

三、王子·太阳神之子

我要写下这样一篇序言，或者说寓言。我更珍惜的是那些没有成为王的王子。代表了人类的悲剧命运。命运是有的。它不管你承认不承认。自从人类摆脱了集体回忆的创作(如印度史诗、旧约、荷马史诗)之后，就一直由自由的个体为诗的王位而进行血的角逐。可惜的是，这场场角逐并不仅仅以才华为尺度。命运它加手其中。正如悲剧言中，最优秀最高贵最有才华的王子往往最先身亡。我所敬佩的王子行列可以列出长长的一串：雪莱、叶赛宁、荷尔德林、坡、马洛、韩波、克兰、狄兰……席勒甚至普希金。马洛、韩波从才华上，雪莱从纯洁的气质上堪称他们的代表。他们的疯狂才华、力气、纯洁气质和悲剧性的命运完全是一致的。他们是同一个王子的不同化身、不同肉体、不同文字的呈现、不同的面目而已。他们是同一个王子，诗歌王子，太阳王

子。对于这一点，我深信不疑。他们悲剧性的抗争和抒情，本身就是人类存在最为壮丽的诗篇。他们悲剧性的存在是诗中之诗。他们美好的毁灭就是人类的象征。我想了好久，这个诗歌王子的存在，是继人类集体宗教创作时代之后，更为辉煌的天才存在，我坚信，这就是人类的命运，是个体生命和才华的命运，它不同于人类早期的第一种命运，集体祭司的命运。

从祭司到王子，是人的意识的一次苏醒，也是命运的一次胜利，在这里，人类个体的脆弱性暴露无疑。他们来临，诞生，经历悲剧性生命充盈才华焕发的一生，就匆匆退场，都没有等到谢幕，我常常为此产生痛不欲生的感觉。但片刻悲痛过去，即显世界本来辉煌的面目，这个诗歌王子，命定般地站立于我面前，安详微笑，饱含了天才辛酸。人类啊，此刻我是多么爱你。

当然，还有一些终于为王的少数。但丁、莎士比亚、歌德就是。命运为他们安排了流放，勤奋或别的命运，他们是幸运的。我敬佩他们。他们是伟大的峰顶，是我们这些诗歌王子角逐的王座。对，是王座，可望而不可及。在雪莱这些诗歌王子的诗篇中，我们都会感到亲近。因为他们悲壮而抒情，带着人性中纯洁而又才华的微笑，这微笑的火焰，已经被命运之手熄灭，有时，我甚至在一刹那间，觉得雪莱或叶赛宁的某些诗是我写的。我与这些抒情主体的王子们已经融为一体，而在我读《神曲》时，中间矗立着伟大的但丁，用的是但丁的眼。他一直在我和他的作品之间。他的目光注视着你。他领着你在他王座周围盘桓。但丁啊，总有一天，我要像你抛开维吉尔那样抛开你的陪伴，由我心中的诗神或女神陪伴升上诗歌的天堂，但现在你仍然是王和我的老师。

这一次全然涉于西方的诗歌王国。因为我恨东方诗人的文人气质。他们苍白孱弱，自以为是。他们隐藏和陶醉于自己的趣味之中。他们把一切都变成趣味，这是最令我难以忍受的。比如说，陶渊明和梭罗同时归隐山水，但陶重趣味，梭罗却要对自己的生命和存在本身表示极大的珍惜和关注。这就是我的诗歌的理想，应抛弃文人趣味，直接关注生命存在本身。这是中国诗歌的自新之路。我坚信这一点，所以我要写他们。泰西的王或王子，

在《太阳》第一篇中我用祭司的集体黑暗中创作来爆炸太阳。这一篇我用泰西王子的才华和生命来进行爆炸太阳。我不敢说我已成功。我只想呈现生命。我珍惜王子一样青春的悲剧和生命。我通过太阳王子来进入生命。因为天才是生命的最辉煌的现象之一。我写下了这些冗长琐屑的诗行(参见《土地》),愿你们能理解我,朋友们。

1987.5.30　8点半多

四、伟大的诗歌

伟大的诗歌，不是感性的诗歌，也不是抒情的诗歌，不是原始材料的片断流动，而是主体人类在某一瞬间突入自身的宏伟——是主体人类在原始力量中的一次性诗歌行动。这里涉及到原始力量的材料(母力、天才)与诗歌本身的关系，涉及到创造力化为诗歌的问题。但丁将中世纪经院体系和民间信仰、传说和文献、祖国与个人的忧患以及新时代的曙光——将这些原始材料化为诗歌；歌德将个人自传类型上升到一种文明类型，与神话宏观背景的原始材料化为诗歌，都在于有一种伟大的创造性人格和伟大的一次性诗歌行动。

这一世纪和下一世纪的交替，在中国，必有一次伟大的诗歌行动和一首伟大的诗篇。这是我，一个中国当代诗人的梦想和愿望。因此必须清算、扫清一下。对从浪漫主义以来丧失诗歌意志力与诗歌一次性行动的清算，尤其要对现代主义酷爱“元素与变形”这些一大堆原始材料的清算。

我们首先必须认清在人类诗歌史上创造伟大诗歌的两次失败。

第一次失败是一些民族诗人的失败。他们没有将自己和民族的材料和诗歌上升到整个人类的形象。虽然他们的天才是有力的，也是均衡的(材料与诗歌均衡)，他们在民族语言范围内创造出了优秀诗篇。但都没能完成全人类的伟大诗篇。他们的成功是个别的和较小的。他们的代表人物有普希金、雨果、惠特曼、叶

芝、维加，还有易卜生等。我们试着比较一下歌德与普希金、雨果。他们可以说处在同一个时代。歌德的《浮士德》就是我们前面提到的创造性人格的一次性诗歌行动——《浮士德》的第一部与第二部终于结合起来，浪漫世界的抒情主体与古典世界的宏观背景终于结合在一个形象中。原始形象的阴影(即青春的阴暗和抒情诗人的被动性阴影感知)终于转变并壮大成为创造行动。伟大的材料成为诗歌，而且完整。而在普希金和雨果那里则表现为一种分离：诗歌与散文材料的分离；主体世界与宏观背景(小宇宙与大宇宙)的分离；抒情与创造的分离。这些分离实际上都是一个分离。表现在作品上，普希金有《奥涅金》与《上尉的女儿》，体现了分离和一次性诗歌行动的失败；雨果则是《历代传说》与《悲惨世界》，体现了同样的分离和失败。这是第一次失败，一些非常伟大的民族诗人创造人类伟大的诗歌的失败。

第二次失败离我们的距离更近，我们可以把它分为两种倾向的失败：碎片与盲目。

碎片：如本世纪英语诗中庞德和艾略特就没能将原始材料(片断)化为伟大的诗歌：只有材料、信仰与生涯、智性与悟性创造的碎片。本世纪的多数艺术家(创造性的艺术家)都属于这种元素性诗人(碎片与材料的诗人：如卡夫卡的寓言性元素和启示录幻景的未完成性;乔伊斯的极端语言实验倾向与内容文体的卑微；美国文人庞德与艾略特的断片；音乐家瓦格纳的神话翻版)，还有一大批“元素与变形”一格的造型艺术家(塞尚、毕加索、康定斯基、克利、马蒂斯、蒙德里安、波洛克和摩尔)，还有哲学诗人和哲学戏剧家加缪和萨特。这些人与现代主义精神的第一类圣徒(奇特的众神)是等同或十分接近的。

第二种失败里还有一种是通过散文表达那些发自变乱时期本能与血的呼声的人。从材料和深度来说，他们更接近史诗这一伟大的诗歌本身，可惜他们自身根本就不是诗歌。我们可以将这些史诗性散文称之为盲目的诗或独眼巨人——这盲目的诗体现了某些文明的深刻变乱，尤其是早些时候的俄罗斯和今日的拉美。斯拉夫的俄罗斯、变乱中的农民创造了这样一批独眼巨人：《卡拉玛佐夫兄弟》(陀斯妥耶夫斯基)、《战争与和平》(托尔斯泰)与《静静的顿河》(肖洛霍夫)等。他们没有也不可能把这些伟大的

原始材料化成伟大诗歌。他们凭着盲目的史诗与悲剧的本能，暗中摸索与血的呼声进行巨型散文的创造。另外就是今日的拉美文坛。他们也是处在某种边缘和动乱混血的交结点上，再加上优秀的西班牙语言之血《堂吉诃德》。但是他们的成就似乎是复杂多于深厚，（或因为疯狂的西班牙语言，他们喜剧色彩较重，缺乏隆重严肃的史诗和悲剧），而且确实有待深化。另外还有一些别的民族的诗人，如美国的麦尔维尔（《白鲸》）和福克纳，英语的悲剧诗人哈代（但染上了那个时代的感伤）和康拉德（不知为什么他的成就没有更大）。这都源于文明之下生命深处血的兆始和变乱。本质上，他们是盲目的大地诗人，接近于那些活在原始力量中心的第二类众神。

在伟大的诗歌方面，只有但丁和歌德是成功的，还有莎士比亚。这就是作为当代中国诗歌目标的成功的伟大诗歌。

当然，还有更高一级的创造性诗歌——这是一种诗歌总集性质的东西——与其称之为伟大的诗歌，不如称之为伟大的人类精神——这是人类形象中迄今为止的最高成就。他们作为一些精神的内容（而不是材料）甚至高出于他们的艺术成就之上。他们作为一批宗教和精神的高峰而超于审美的艺术之上，这是人类的集体回忆或造型。我们可以大概列举一下：（1）前 2800——2300 金字塔（埃及）；（2）纪元四世纪——十四世纪，敦煌佛教艺术（中国）；（3）前 17——前 1 世纪（《圣经·旧约》）；（4）更古老的无法考索不断恢宏的两大印度史诗和奥义书；（5）前 11 世纪——前 6 世纪的荷马两大史诗（希腊）还有《古兰经》和一些波斯的长诗汇集。

这是人类之心和人类之手的最高成就，是人类的集体回忆或造型。他们超于母本和父本之上，甚至超出审美与创造之上。是伟大诗歌的宇宙性背景。

与此同时，我还想在我的诗学中表达一种隐约的欣喜和预感：当代诗学中的元素倾向与艺术家集团行动集体创造的倾向和人类早期的集体回忆或造型相吻合——人类经历了个人巨匠的创造之手以后，是否又会在二十世纪以后重回集体创造？！

1987 年 6 月—8 月

五、朝　霞

（今夜，我仿佛感到天堂也是黑暗而空虚。）

所有的人和所有书都指引我以幻象，没有人没有书给我以真理和真实。模仿的诗歌、象征的诗歌。《处罚东方、处罚诗歌问题言论集》——这是我一本诗集的名字。

印度幻象和犹太幻想，以此为始原，根底和材料，为富有，长出有关“彻底”的直观：宗教、艺术——以及他们的建筑和经典。

幻象——他，并不提高生活中的真理和真实（甚至也不启示），而只是提高生存的深度与生存的深刻，生存深渊的可能。

从深渊里浮起一根黄昏的柱子，虚无之柱。根底之主子“虚无”闪烁生存之岸，包括涌流浇灌的欲望果园，填充以果实以马和花。这就是可能与幻象的诗。

《在我的黄昏之国里果实与马基本平静下来了虽然仍有风暴滚动但这些都不会奉献真理和真实的光辉》，要不然干脆就从光辉退回一种经验，但在这里仍无真实可言。

我要说，伟大而彻底的直观，关于“彻底”（或从无生有）的直观（宗教和艺术）也并不启示真理与真实。这种“彻底”的诗歌是叙说他自己行进在道上的唯一之神——却不是我们的真理和真实。

提高人类生存的真理性和真实性——在人类生活中从来就没有提出过，也从来就不是可能的。人类生存和人类生活中的几项基本目标相距遥远，不能相互言说和交谈，更谈不上互相战斗和包含。甚至，应该说，恐怖也没有直接而真实地到达人生。仍然只是幻想之一种：诗歌之一种。

人生的真理和真实性何在无人言说无人敢问。一切归于无言和缄默。

当然，幻象的根基或底气是将人类生存与自然循环的元素轮回联结起来加以创造幻想。如基督复活与四季景色。可能爱琴海

西风诸岛——希腊世界——或者说，盲人荷马，他仅仅停留在经验世界仅仅停留在经验的生存上，没有到达幻象的生存(这应归功于地中海水的清澈和岛屿岩石的坚硬)，更没有到达真理与真实。那么，歌德，他的古典理想，也就是追求这种经验的生存(此时此刻)——此时此刻最为美好的经验生存。诗歌生存之"极"为自然或母亲，或黑夜。所以《浮士德》第一卷写了三场"夜"。浮士德哥哥之死、恶魔携带你的飞翔。在《浮士德》第二卷写了空虚中的母亲之国：

我真不愿泄漏崇高的秘密——
女神庄严地君临寂境之间，
周围没有空间，也没有时间，
谈论她们，也会惹起麻烦，
她们叫母亲！
……

无路！无人去过
无法可去；这条路无人求过，
无法可求。你准备去走一遭？
无锁可开，也无门闩可移开，
你将被一片寂寥四面包围。
你可了解什么是荒芜和空虚？
……
而永远空虚的远处却渺渺茫茫
你听不到自己的足音，
你要坐下，却并无实物可寻。
……
凭你们的名义，母亲们，你们君临
无涯之境，永远寂寥凄清，
而又合群。活动的生命的形象，
但并无生命，在你们四周彷徨。
在光与假象中存在过的一切，
在那里蠢动，他们想永远不灭。
万能的女神，你们将他们派遣，

派往白昼和黑夜的穹苍下面。[1]

而这仍旧是“真正的空虚”的边缘。因为还有母亲们。实际上，这“母亲”也是幻象，也是应诗人的召唤而来，就像但丁在流放中召唤一些曾经活过而今日死去的伟大幽灵。把这些“母亲和幽灵”扫去，把这些诗歌幻象扫去，我们便来到了真正的空虚。

再如，陀思妥耶夫斯基就贯穿着基督教的幻象，他是幻象诗人——幻象，正是歌德早就言中，“不是罪犯，就是善人，不是凶手就是白痴”，而尼采可能是沙漠和先知的幻象家——其实他们在伟大幻象沙漠的边缘，基督世界的边缘。他赞同旧约中上帝的复仇。他仅仅更改了上帝名姓。并没有杀死上帝。而只杀死了一些懦弱的人类。他以攻为守、以刃为床，夺取幻象诗歌的地方。

幻象是人生为我们的死亡惨灭的秋天保留的最后一个果实，除了失败，谁也不能触动它。人类经验与人类切象的斗争，就是土地与沙漠与死亡逼近的斗争。幻象则真实地意味着虚无、自由与失败(——就像诗人的事业和王者的事业：诗歌)：但决不是死亡。死亡仍然是一种人类经验。死亡仍然是一种经验。我一直想写这么一首大型叙事诗：两大民族的代表诗人(也是王)代表各自民族以生命为代价进行诗歌竞赛，得胜的民族在歌上失败了，他的王(诗人)在竞赛中头颅落地。失败的民族的王(诗人)胜利了——整个民族惨灭了、灭绝了，只剩他一人，或者说仅仅剩下他的诗。这就是幻象，这仍然只是幻象。

这就是像一根火柱立于黄昏之国，立于死亡灭绝的秋天，那火柱除了滚滚火光和火光的景象之外空无所有——这就是落日的景色，这就是众神的黄昏。这就是幻象。

但是我……我为什么看见了朝霞

为什么看见了真实的朝霞?!

幻象它燃烧，落日它燃烧，燃烧吞噬的是它自身，就像沙漠只是包围沙漠自身——沙漠从未涉及到欲望的田园，欲望之国：土地。

如果幻象等于死亡，每一次落日等于死亡(换句话说，沙漠等于死亡)。——那么一切人类生存的历史和生活的地平线将会

自然中止、永远中止。这就是诗人们保存到最后的权利最后的盾牌、阵地和举手投降的姿式(犹如耶稣)这就是为诗一辩的理由和道理。幻象的沙漠上诗人犹如短暂的雨季的景色语言，急促，绝望而其实空虚。拚命反击却不堪一击，不断胜利却在最后失败，倒在地上五窍流着血污而被收入黄昏之国，收入死亡的灭绝的秋天。沙漠缄默的王担着他的棺木行于道上。

沙漠缄默的王担着他的棺木行于道上，看见了美丽无比的朝霞。

应该说，生存犹如黄昏犹如沙漠的雨季一样短促、冲动而感性，滋养了幻象的诗歌，如果从伟大的幻象或伟大的集体回忆回到个体——就会退回到经验的诗歌：文艺复兴造型艺术和歌德一生。希腊在这颗星球上永远如岛屿一样在茫茫海水中代表个体与经验的诗歌。他与幻象世界(印度、犹太)的区别——犹如火焰与黄昏落日之火(光)的区别，如营寨之火与落日辉煌的区别。希腊代表了个体与经验的最高范例与最初结合。总有人从黄昏趋向于火焰，或曰：落日脚下到火焰顶端是他们的道路和旅程，是文艺复兴和歌德一生，他们这些巨匠和人类孤单的个体意识之手，经典之手，在茫茫黑夜来临之前，已经预兆般提前感受到夜晚的黑暗和空虚，于是逃循于火焰，逃向火焰，飞向火焰的中心(经验与个体成就的外壳燃烧)以期自保。这也是人类抵抗死亡的本能之一。歌德是永远值得人们尊敬的，他目标明确，不屈不挠，坚持从黄昏逃向火焰。

今夜，我仿佛感到天堂也是黑暗而空虚的。那些坐在天堂的人必然感到并向大地承认，我是一个沙漠里的指路人，我在沙漠里指引着大家，我在天堂里指引着大家，天堂是众人的事业，是众人没有意识到的事业。而大地是王者的事业。走过全部天堂和沙漠的人必是一个黑暗而空虚的王。存在与时间是我的头骨(我的头骨为仇敌持有的兵器)。而沙漠是那锻炼的万年之火。王者说：一万年太久。是这样黑暗而空虚的一万年。天堂的寒流滚滚而来。

我，只能上升到幻象的天堂的寒冷，冬夜天空犹如优美凛冽而无上的王冠一顶，照亮了我们黑暗而污浊的血液，因此，在这种时刻尼采赞成歌德。“做地上的王者——这也是我和一切诗人

的事业”。

但我瞻望幻象和天堂那些坐在寒冷的天空华堂和大殿中漠然的人们。天堂是华美无上和寒冷的。而我们万物与众生存在的地方是不是藏有欢乐？

“欢乐——即，我的血中也有天堂之血
魂魄之血也有大地绿色的相互屠杀之血”

血。他的意义超出了存在。天空上只有高寒的一万年却无火无蜜、无个体，只有集体抱在一起——那早已经死去但在幻象中化为永恒的集体。

大地却是为了缺乏和遗憾而发现的一只神圣的杯子，血，事业和腥味之血，罪行之血，喜悦之血，烈火焚烧又猝然熄灭之血。

国度，滚动在天空，掉下枪枝和蜜——
却围着美丽夫人和少女燃烧
仿佛是营火中心　漂泊的路

1987.10.17

六、沙　漠

1.

她假借一切的名义报复我——和我自己相遇在我自己的心中。犹若尘埃。女性那紫色恍惚若火焰的混乱——本世纪世纪病。对自然、文化和语言三“极”的报复、施虐，她同时充当了刽子手和受害人和刑具和惨绿的渗出的血。唯一的怪胎是艺术家(这是“人造人”式的艺术家计算机语言式的艺术家)背离了旷原和无边的黑暗。我们的时代产生了艺术崇拜的幻象：自恋型人格。

我们缺少成斗的盐、盛放盐的金斗或头颅、角、鹰。而肉一经自恋之路软化。甚至“伟大”也法通过“自然”或“文化”、

“语言”化身为人，缺乏“伟大”化身为人的苍茫时刻——无边黑暗的时刻——盲目的时刻——因为大家都忙于“自恋和自虐”中。

而现在，到处挥舞的不是火焰，大家远离了痛苦的石和痛苦的山，大家互相模仿、攻击，但并非真正地深入腑肺的诉说与对话，而是在闹市上，在节日里，大家随身携带着语言的狩猎人、狙击手和游牧民的面具。

唯有阴森森的植物和性爱发自内心。

她们是“原始的母亲”之桶中逃出的部分。

我则成长孕育于荒野的粗糙与黑暗。

大野的寂静与黑暗。

神话是时间的形式。生活是时间的肉体和内容。我坐在谷仓门前，我要探讨的是，在时间和生活中对神的掠夺是不是可能的?!

大自然是不是像黄昏、殷红的晚霞一样突然冲进人类的生活——这就是诗歌(抒情诗)。那么，在什么时候，什么地方，人的浑浊和悲痛的生活冲进大自然，那就产生了悲剧和史诗(宏伟壮丽的火与雪)(景色和村落)；什么时刻，一个浑浊而悲痛创伤的生活携带着他的英雄冲入自然和景色，并应和着全部壮观而悲剧起伏的自然生活在一起——时间就会在“此世”出现并照亮周围和他世。

时间有两种。有迷宫式的形式的时间：玄学的时间。也有生活着的悲剧时间。我们摇摆着生活在这两者之间并不能摆脱。也并不存在对话和携手的可能。前者时间是虚幻的、笼罩一切的形式。是自身、是上帝。后者时间是肉身的浑浊的悲剧创痛的、人们沉溺其中的、在世的、首先的是人，是上帝之子的悲剧时间，是化身和丑闻的时刻。是我们涉及存在之间的唯一世间时间——“在世”的时间。我们沉溺其中，并不指望自拔。

2. 猛犸的庆典(大纲)

a. 粘土

黑色的　猛烈的　狂乱的　挑衅的　肉体

——他与十万人马同归于尽

b：猛禽、野骆驼

我从一本简易的自然教科书一字不改地抄录于下：

鸟类的迁徙，通常一年两次，一次在春季一次在秋季。春季的迁徙大都是从南向北，由越冬地区飞向繁殖地区；秋季的迁徙，大都是从北向南，由繁殖地区飞向越冬地区。各种鸟类每年的迁徙时间都是很少变动的。

鸟类迁徙的方向，多半是南北纵行的。但是几乎没有一种鸟是从它的繁殖地区笔直飞往越冬地区的。候鸟迁飞的途径都是常年固定不变的，而且往往沿着一定的地势，如河流、海洋线或山脉等飞行。许多种鸟类，南迁和北徙，是经过同一条途径。

鸟类迁飞的时候，常常集结成群。

个体大的鸟类，如鹤和雁，经常排成“一”或“人”；

个体小的鸟类，如家燕，组成稀疏的鸟群；

猛禽类常常是一个一个的单独飞行，彼此保持一定的距离。

绝大多数鸟类在夜间迁飞，猛禽大多在白天迁飞

我加几句注解：哲学家和艺术家的区别。哲学家是抽象的个体、人本的逻辑自恋。而艺术家的“自恋”和人本泛及世界，泛及一切周围的景色和生灵。她们隐退为“奥秘”。——人性的可疑之处则隐退为“秘密”——“秘密”隐退为众神——真正的艺术家在“人类生活”之外展示了另一种“宇宙的生活”(生存)。人类生活不是“生存”的全部。“生存”还包括与人类生活相平行、相契合、相暗合、相暗示的别的生灵别的灵性的生活——甚至没有灵性但有物理有实体有法律的生活。所以说，生存是全部的生活：现实的生活和秘密的生活(如：死者、灵魂、景色、大自然实体、风、元素、植物、动物、皿器)。这种“秘密的生活”是诗歌和诗学的主要暗道和隐晦的烛光。

c、种族的阴影

时间——化身为我——称之为人，语言，丑闻，有人说这个时辰，已经离开海平线几个时辰了。

d、秘密

黑暗王国的秘密谈话

e、“内在的空虚”

——你是我的猎人

形　　　散开

在猎人之家　　物理　散开　　　　在天空飞舞

黄金散开

f：陌生人

——斧子或刀条形村落停尸房(我无魂而驻此为肉)死亡弓箭手手握生活的箭杆。而死亡被体验到时才成为毁灭，大地荒芜。命运为生活命名。

g：北方的缄默者

3.

作为土地的贵族何日交出他们晦暗无光的酒柜?

酒柜又被哪些暴徒劈开点成火把?

从贵族移交给平民的时刻何日到来?是否已经到来?

贵族是血、躁动、杰作、宗教、预感、罪恶感、沉闷、忏悔、诉说不休、乞求被钉上刑柱；

平民是革命、现在、行动、号角、金光闪闪的分粮的斗、暴徒、火把、旗帜。

贵族会被这个革命〔革命是平民的现代式——意大利——伦敦(经济)——巴黎(政治)——德意志(思想)——彼得堡(社会)汉(文化)〕席卷和辗压

贵族只有求助于过去，求助于阴暗沉重的一"极"：土地。

而平民将使一切简单：用革命。

(毛泽东哪一半是哪一半?!)

4. 老女奴被囚禁在语言的监牢中

活下去——老女奴——即使在语言残酷的监牢中你也要活下去。因为包括牢房在内的你的大地必将因你而得救

诸界之王皆归顺于囚禁于语言的老母——老女奴。老女奴虽已被诸界之王的隐匿的暴力折磨得遍体鳞伤

羊角长在一张纯洁的羊皮子上

老女奴同时又像一个女婴　无形　而喑哑

老女奴，囚禁在日常语言中

囚禁在一首被遗忘的诗中

1987.12.10

七、曙光之一

下面是87.11.15夜录的太阳地狱篇草稿的标题。上帝的枪。血色月亮的银色号角。诗歌始皇帝。蓝种子——生命。在沙漠上只能养活语言。热带、沙漠和西藏像三只悲伤的人类之胃在飞翔。赤道。作用。固体在高温下是缓慢流动的。高原。我坐在该岛早，向你们谈论诗歌。穹隆。地幔的头。从南方来到我怀中。性命。我独自一人穿越四大元素。终于被剥夺了。回忆之女的缠绳。伟大的魂和他的儿子之间的战斗与屠杀。诉说。受尽凌辱之后能够存在再生。秋天的火之车。烈。自恋型患者。上帝的家园。枪案。极。完全的责任或血中生长的石头。真理带在路上弃在路上。自由本身。沙漠刀口处。

与仇恨相遇在上帝的山上。光明的在场。大和爱：伟大抱在一起，爱就是原始的线索抱在一起。给万物一个名字。刀和斧。遭遇。当火对我说，当家对我说。镣铐的颂歌。道路。太阳的末日。低纬度的天空。近代革命。奔波。灰烬在起舞。“通过语言是绝对不可能的”。神自身。波斯。光明和黑暗各自的君王。美。火兽之外……之外……之外。河畔的妇女。家兮。黄昏变形为夜。

你并非黑夜之子。断送。革命札记。火把节皇后。毛泽东。飞行。沙漠，失败者的天堂。奴隶。燎。王国内血腥的土质。大火。蒙古！蒙古！极端的诗歌。我要问一问，谁在没落的土中作王。主。明。诗歌与毒药。早早结束生活。现在无一幸免于难。夜色。红卫兵组诗。皈依存在。阴郁的战斗史。唯一鸣响的钟啊！。一切都在诉说中相互混同。孤寂的红色僧侣。黑暗的门槛。真理之神与黄昏之神殊死的战争。沙漠和革命卫队。作为身在其中的证人。王者以黑夜为本。真理和真实。兵。

处罚东方诗歌言论集。欲望果园。今夜，我仿佛感到天堂也是黑暗和空虚的。全部照片(蜜)蜜的脸。食、七月、鸣(自然界基本常数的变化问题)。自在。歌唱和羊毛——对法官和刑场的

逃遁。全归他。七大贤。古老的黑夜。光。五世纪。为地狱之王奏响琴声。炎炎。诸神裸舞。内在音乐的陪伴：劳动。地狱的女儿不断自我产生。四种地狱的草稿与片断。只是因为我还没有陷入更大的混乱。毒药与地下人。内心。骇人听闻的果园。从断头台到地狱之门，漫长的回忆的粘土层：表象与幻觉的回声。太阳国——大东方的联邦。人类界线之外(自然和地狱)。圣火与命令。统治者啊。附魂状态。乌鸦与大雁。挽救和遭遇。电影上的驼子。世界和地狱的狩猎人。猎冰人——宇宙猎冰人。

(以上草稿大部被毁。标题亦重删)

八、曙光之二：电影上的驼子

这是我刚做完的一个梦。把它变成语言就已经有些失真。这是真正的梦幻和内在黑暗。一个老人背着驼子其实是瘫子——可做梦的心里老是念叨驼子、驼子——到一个镇上去看妹妹——但妹妹已在水里死去——驼子参加一场足球赛——可双腿不能动弹——只能在地上，尘土里、泥泞里坐着——用屁股往左右移动、痛苦或快乐叫着——老人流下屈辱的泪水——老人重又背起他(在梦中似乎是我背起这个瘫子他的肉紧缠在我身上)——回到镇上——一个打着黑伞的人遮住我——驼子似乎站立了瞬间，并被人牵着向前跑去——这是不可能的，我心里想——但驼子在前方已被那些仇恨或娱乐的人们高高抬起——摔成八瓣——脑浆迸流。

1987.11.4 凌晨三点

注释：

(1) 以上四段诗歌均引自钱春绮译《浮士德》第二部第一幕第二场。前三段为梅菲斯特所说，第四段为浮士德所说。第二段最后一行“荒芜和空虚”，原译文为“荒凉和寂寥”。

我热爱的诗人——荷尔德林

海　子

1. 在《黑格尔通信百封》这本书里，提到了荷尔德林不幸的命运。他两岁失去了生父，九　岁失去了继父，1788年进入图宾根神学院，与黑格尔、谢林是同学和好友，1798年秋天因不幸的爱情离开法兰克福。1801年离开德国去法国的波尔多城做家庭教师。次年夏天，他得到了在他作品中被理想化为狄奥蒂玛的情人的死讯，突然离开波尔多。波尔多在法国西部，靠近大西洋海岸。他徒步横穿法国回到家乡，神经有些错乱，后又经亲人照料，大为好转，写出不少著名的诗篇，还翻译了索福克勒斯的《安提戈涅》和《俄狄浦斯王》。精神病后又经刺激复发，1806年进图宾根精神病院医治。后来住在一个叫齐默尔的木匠家里。有几位诗人于1826年出版了他的诗集。他于1843年谢世，在神智混乱的“黑夜”中活了36个年头，是尼采“黑夜时间”的好几倍。荷尔德林一生不幸，死后仍默默无闻，直到20世纪人们才发现他诗歌中的灿烂和光辉。和歌德一样，他是德国贡献出的世界诗人，哲学家海德格尔曾专门解说荷尔德林的诗歌。

2. 荷尔德林的诗，歌唱生命的痛苦，令人灵魂颤抖。他写道：

待至英雄们在铁铸的摇篮中长成，
勇敢的心灵像从前一样。
去造访万能的神祇。
而在这之前，我却常感到
与其孤身独涉，不如安然沉睡。
何苦如此等待，沉默无言，茫然失措。

在这贫困的时代，诗人何为？
可是，你却说，诗人是酒神的神圣祭司，
在神圣的黑夜中，他走遍大地。

正是这种在神圣的黑夜中走遍大地的孤独，使他自觉为神的儿子："命运并不理解/莱茵河的愿望。/但最为盲目的/还算是神的儿子。/人类知道自己的住所，/鸟兽也懂得在哪里建窝，/而他们却不知去何方。"他写莱茵河，从源头，从阿尔卑斯冰雪山巅，众神宫殿，如一架沉重的大弓，歌声和河流，这长长的箭，一去不回头。一支长长的歌，河水中半神，撕开了两岸。看着荷尔德林的诗，我内心的一片茫茫无际的大沙漠，开始有清泉涌出，在沙漠上在孤独中在神圣的黑夜里涌出了一条养育万物的大河，一个半神在河上漫游，唱歌，漂泊，一个神子在唱歌，像人间的儿童，赤子，唱歌，这个活着的，抖动的，心脏的，人形的，流血的，琴。

3. 痛苦和漫游加重了弓箭和琴，使草原开花。这种漫游是双重的，既是大自然的， 也是心灵的。在神圣的黑夜走遍大地"……保留到记忆的最后/只是各有各的限制/因为灾难不好担当/幸福更难承受。/而有个哲人却能够/从正午到夜半/又从夜半到天明/在宴席上酒兴依旧"(《莱茵河》)，也就是说，要感谢生命，即使这生命是痛苦的，是盲目的。要热爱生命，要感谢生命。这生命既是无常的，也是神圣的。要虔诚。

有两类抒情诗人，第一种诗人，他热爱生命，但他热爱的是生命中的自我，他认为生命可能只是自我的官能的抽搐和内分泌。而另一类诗人，虽然只热爱风景，热爱景色，热爱冬天的朝霞和晚霞，但他所热爱的是景色中的灵魂，是风景中大生命的呼吸。凡·高和荷尔德林就是后一类诗人。他们流着泪迎接朝霞。他们光着脑袋画天空和石头，让太阳做洗礼。这是一些把宇宙当庙堂的诗人，从"热爱自我"进入"热爱景色"，把景色当成"大宇宙神秘"的一部分来热爱，就超出了第一类狭窄的抒情诗人的队伍。

景色也是不够的。好像一条河，你热爱河流两岸的丰收或荒芜，你热爱河流两岸的居民，你也可能喜欢像半神一样在河流上

漂泊，流浪航行，做一个大自然的儿子，甚至你或者是一个喜欢渡河的人，你热爱两岸的酒楼、马车店、河流上空的飞鸟、渡口、麦地、乡村等等，但这些都是景色。这些都是不够的。你应该体会到河流是元素，像火一样，他在流逝，他有生死，有他的诞生和死亡。必须从景色进入元素，在景色中热爱元素的呼吸和言语，要尊重元素和他的秘密。你不仅要热爱河流两岸，还要热爱正在流逝的河流自身，热爱河水的生和死。有时热爱他的养育，有时还要带着爱意忍受洪水和破坏。忍受他的秘密。忍受你的痛苦。把宇宙当做一个神殿和一种秩序来爱。忍受你的痛苦直到产生欢乐。这就是荷尔德林的诗歌。这诗歌的全部意思是什么？要热爱生命不要热爱自我，要热爱风景而不要仅仅热爱自己的眼睛。这诗歌的全部意思是什么？做一个热爱“人类秘密”的诗人。这秘密既包括人兽之间的秘密，也包括人神、天地之间的秘密。你必须答应热爱时间的秘密。做一个诗人，你必须热爱人类的秘密，在神圣的黑夜中走遍大地，热爱人类的痛苦和幸福，忍受那些必须忍受的，歌唱那些应该歌唱的。

4. 从荷尔德林我懂得，必须克服诗歌的世纪病——对于表象和修辞的热爱，必须克服诗歌中对于修辞的追求，对于视觉和官能感觉的刺激，对于细节的琐碎的描绘——这样一些疾病的爱好。

从荷尔德林我懂得，诗歌是一场烈火，而不是修辞练习。

诗歌不是视觉。甚至不是语言。她是精神的安静而神秘的中心。她不在修辞中做窝。她只是一个安静的本质，不需要那些俗人来扰乱她。她是单纯的，有自己的领土和王座。她是安静的，有她自己的呼吸。

5. 荷尔德林，忠告青年诗人：“假如大师使你们恐惧，向伟大的自然请求忠告”。痛苦和漫游加重了弓箭和琴，使草原开花，荷尔德林这样写他的归乡和痛苦：

航海者愉快地归来，到那静静河畔
他来自远方岛屿，要是满载而归
我也要这样回到生长我的土地
倘使怀中的财货多得和痛苦一样

荷尔德林的诗，是真实的、自然的，正在生长的，像一棵树在四月的山上开满了杜鹃，诗，和，开花，风吹过来，火向上升起，一样。诗，和，远方一样，诗和远方一样。我写过一句诗：

远方除了遥远一无所有

荷尔德林，早期的诗，是沉醉的，没有尽头的，因为后来生命经历的痛苦——痛苦一刀砍下来——，诗就短了，甚至有些枯燥，像大沙漠中废墟和断头台的火砖，整齐，坚硬，结实，干脆，排着，码着。

“安静地”“神圣地”“本质地”走来。热爱风景的抒情诗人走进了宇宙的神殿。风景进入了大自然，自我进入了生命。没有谁能像荷尔德林那样把风景和元素完美地结合成大自然，并将自然和生命融入诗歌——转瞬即逝的歌声和一场大火，从此永生。

在1800年后，荷尔德林创作的自由节奏颂歌体诗，有着无人企及的令人神往的光辉和美，虽然我读到的只是其中几首，我就永远地爱上了荷尔德林的诗和荷尔德林。

1988.11.16